عند سفح قمّة دانتي وجبل سرفانتس
تأمّلات حول مفهوم «الأدب العالمي»

دورس غرينباين

الناس، بمناطقنا في الأقلّ، متّفقون في وجود همِلايا للأدب، سلاسل الجبال فيها معروفة خير معرفة. وتسود هذه الجبال العالمية، بلا خلاف، قممٌ تسمق منذ قرون إلى ارتفاع سبعة آلاف أو ثمانية آلاف متر. وهذه الجبال كتل صخرية هائلة، من مثل قمّة دانتي المغطّاة بالثلوج دائمًا، أو تلك القمّة المنتصبة فسيحة، المتعدّدة الرءوس، قمّة شكسبير، وثمّة بعد قمّتان عريضتا المنكبين، ضخمتان، ليس لهما ملامح حادة، هما جبال ربليه وجبل سرفانتس. ووسط ذلك ترى هيئة جبال يسقط عليها ضوء أضعف، ذات مراع خضر، تلك هي جبل غوته العالي، وجبل بوشكين الحادّ التضاريس. وإذا ما نقّلت نظرك إلى الطرف، رأيت مجموعات الجبال الأخرى، تشبه في حجمها جبال الألب، تحمل أسماء الشعراء الأوائل المعروفين، والذين ظلّوا حينًا طويلاً من الأوروبيين حصرًا.

وخلف هذه الجبال ثمّة تكوينات أخرى، محجوبة عن الرؤية غالبًا، إلاّ إنْ انقشع السحاب الكثيف المتّصل، وأتاح أحدُ الجبال الضخمة في المقدّمة المجال للنظر. ويمكن لك أنْ تسمّيها، من باب استخدام الصور المجازية عينها، جبال الروّاد. منها ما هو مشرق إشراق الأكروبوليس نفسه، كالجبل ذي القمم الثلاث للشعراء اليونان المؤلّفين للأعمال المأساوية: آشيلوس، وسوفوكلوس، ويوربيدوس. وثمّة بعد، جبل هوميروس، وجبل فيرجيل، ويمكن الوصول إليهما من أكثر من شِعب، وهناك أيضًا، محشورة بينهما كأنّها مجار جليدية، مرتفعة ارتفاعًا حادًا، جبال أوفيد، وهوراس، ولوكرس، وجبال أخرى كثيرة سواها، القمم اليونانية الرومانية الواطئة التي تسبق الأدب العالمي.

ويمكن أنْ يختلف الناس في أيّ الطرق يفضي إلى تلك الجبال، ويمكن أنْ تتباين معلومات الخرائط في هذا الشأن، غير أنّه لا خلاف في الاتّجاهات الأربعة. فجبال الأدب العالمي، نظرتَ إليها من التبت أو من سواها، تقع في الغرب. فإذا كان الأمر كذلك، فيجوز للمرء أنْ يتساءل إذن ماذا كان يُقصد، أو ما يُقصد اليوم بالأدب العالمي؟ أهي قمم فرادى، كما يزعم المتحمّسون للجبال، ناشئة عن حركات متعدّدة سريعة إلى علو؟ أم أنها تكوين صخري واحد متّصل، ما عاد يمكن أنْ يُعرف إنْ كان بركاني الأصل، أم أنّه نشأ نتيجة لتراكمات جماعية، بفعل قوى لا يشبهها في إلحاحها شيء إلاّ الماء؟ أمّا غوته، وكان من أوائل من تحمّس لمصطلح الأدب العالمي، فقد أزعجه، في وقت لاحق، التوسّعُ في سلسلة الجبال. وبدا كما لو أنّ فكرة السموّ، والتي كانت محصورة حتى ذلك الحين في الأشكال الطبيعية، قد غدت تشعّ الآن كذلك من نتاج أدب صار يتبلور عالميًا. وأصبح ينبغي اختبار كثير من الأعمال الأدبية الجديدة، المجهولة، النائية الأصول، الغريبة، ليُعرف إنْ كانت تشتمل على نواة صخرية حقيقية، إنْ كانت حجرًا بازلتيًا، أم رمادًا حارًا، بل ولربّما كانت رخامًا، فتكون مفيدة نافعة للبشر.

وما تريّث غوته في أنْ يكون من أوائل من ارتادوا الجبال؛ فأتاح له ذلك، إلى جانب الاستمتاع بالمناظر الجميلة، أنْ يطّلع بوصفه عالمًا مولعًا بالمعادن على الألوان المختلفة من الحجارة والصخور التي غدا يتّصل بها من خلال اشتغاله بالآداب الأجنبية. وقد اتّخذ غوته جولات التسلّق هذه، في المقام الأوّل، سبيلاً ليملأ جيوبه بكثير ممّا عثر عليه. فازدادت الألوان في شعره تنوّعًا، وقوّة، وغموضًا مرّة بعد مرّة، فإذا ما أردنا استخدام تعبير من السياق المجازي نفسه قلنا إنّ شعره صار أكثر عالمية.

وقد نبالغ في القول إنْ نعتنا ما فعل الأدباء حينها بالاستعمار. غير أنّه ليس لك، وأنت تنظر إلى الأمر اليوم، أنْ تغفل عن

اتّكائهم المفرط على الآداب الأجنبية في المعاني. فقد قسم كلّ منهم لنفسه، ما تيسّر له الأمر، من تلك الموادّ الخامّ النفيسة: ترجموا، ودرسوا، وقلّدوا، وتقمّصوا كلّ لون من ألوان الفنون الشعبية والأساليب الأدبية. فأفادوا من كلّ ما يمكن استيراده من أصوات الشعوب شِعرًا، من شعر شعراء أسرة تانغ وحتّى أغاني الصيد التي غنّاها أقصى صيّادي الأسكيمو موطنًا.

وما لبثت نتائج ذلك أنْ أطلّت بأعناقها. فهذاك صارت الأعمال الأدبية تُقاس بعضها ببعض: فغدت تُعدّ تافهة أو عالية القدر جدًا بحسب موقعها من الآداب في العالم. فما أنْ وضع الأدباء المنظار على أعينهم، وصارت دراسة لغات الآداب الأجنبية تُعدّ شكلاً من أشكال الرحلة في الزمان، حتّى تقلّص كثير من الأعمال الأدبية الناشئة عن الكدّ في التأليف الأدبي، الأمس كاليوم، ليُنظر إليها بوصفها أدبًا إقليميًا وحسب، بل قل: حصًى لا نفعَ فيها. وما كان يغمّ البال في الأمر، هو أنك ما عدت بعدُ تعرف يقينًا قيمة كتابتك أو قيمة الكتابة الأجنبية في المعايير الدولية.

فغوته عينه الذي قد كان رحّب بفكرة الأدب العالمي نبّه في الوقت نفسه إلى أنّ هذه الفكرة العظيمة قد تتحوّل من خلال سرعة الطباعة إلى حقيقة وحشية. فيمكن لها أنْ تنتشر انتشار القهوة والتبغ، ممّا سيفرح الجماهير التي ما تنفكّ تقبل على الملاذّ الغريبة. فينصح غوته، في انسجام تامّ مع نظريته عن تكوين الصخور، بالثبات في الموقع حتّى يزول خطر السيل. فقد كان المرء أدرك في تلك المرحلة المبكّرة عيوب المبدأ القائل بالتبادل الأدبي الكلّي من غير ما ضوابط. ففي اللحظة عينها إذن التي حوّلت فيها الخرائطُ البارزة للأدب العالمي القارئ إلى سائح، تجلّى قلقُ ربّ البيت ممّا يحدث.

فهل تدخل في الأدب العالمي الأعمال التي يمكن للمرء في الخارج أنْ يقرأها وأنْ يفهمها على الرغم من كلّ الفوارق الثقافية؟ وهل أريد للأدب العالمي أنْ يكون أدبًا يتناول الأشياء تناولاً مثاليًا، فيلاقي قبولاً في كلّ موضع، كما يمكن، مثلاً، لأي عمل من أعمال غوته أنْ يلاقي قبولاً في الصين؟ أم يصف مصطلح «الأدب العالمي» أدبًا يطغى على السوق العالمية من غير مبالاة أو نظر في النوعية، لأنّه يفرض نفسه بسبل أكثر وحشية من أيّ شيء آخر.

فإذا ما فهمنا غوته فهمًا صحيحًا ألفيناه يريد لمفهومه أنْ يكون إستراتيجيًا ومثاليًا في وقت معًا. فقد رمى إلى التبادل العامّ للأدب، مثلما قصد كذلك إلى الوصول إلى جماعات جديدة من القرّاء في الداخل والخارج. وكان يكفي لتحقيق ذلك المطالبة بتحقيق أكثر أنواع التبادل بساطة: أعطني من عندك بايرون، أُعْطِكَ من عندي شيلر أو كلوبشتوك، وهكذا. ولكنْ، حيثما يوجد التبادل، يوجد تلقائيًا أيضًا خطر السيطرة. لذا صرت تسمع التحذيرات من الطوفان الإنكليزي، وترى اليقظة الغيرى من تأثير المخدّرات الفرنسية على القارئ الألماني غير الخبير بألوان الطعام. ويغلب أنّ الأمر اتّصل في أوّله بالسوق المشتركة بين الأوروبيين وبتداخل الآداب الوطنية الأوروبية الأصل وحسب. فأميركا كانت وقتئذ صغيرة العمر، فما كان أحد يحسب أنْ ينشأ فيها أدباء، مثل بو أو ويتمان، مثلما أنّنا ما كنّا نحسب أنْ نعرف يومًا الشياه المغيّرة جينيًا. أمّا الشرق، فإنّه أشبهَ كنزًا، وقد حُملت مكتبات كاملة من الآداب الصينية، والفارسية، والشعر العربي، وكلّ الكنوز من السنسكريتية إلى أوروبا. واستُثنيت من ذلك بطبيعة الحال آداب الشعوب التي لم تعرف الكتابة، وآداب الشعوب النائية جدًا. وظلّت إفريقيا حتّى وقت قريب تُعدّ، من حيث الأدب العالمي، أرضًا بكرًا، مجهولة، أو، وهذا أسوء، صحراء لم يقطع أرجاءها بعد ذلك، في أحسن الأحوال، سوى العلماء المختصّين بالشعوب البدائية، مثل ليو فروبينيوس، باحثين عن شعراء وقصّاصين يحكون قصص الأبطال.

ولعلّ تفسير ذلك أيسر ممّا يحسب المرء. ويغلب أنْ يكون غوته قد أشار إليه يوم تحدّث عن الدور الرئيسي للألمان في شؤون الأدب العالمي. عندها يمرّ ببالك فورًا تلميذ الساحر، غير أنّ الأمر لا يتعلّق هنا باستحضار الأرواح، وإنّما بانبعاث جديد للحاجة إلى المعلومات. فحينئذ، إذ صارت القراءة في موضع الوسط من الثقافة، إذ تيسّر وقت كاف لممارسة أكثر أنواع المشاغل إمتاعًا، القراءة، أراد المرء التوسّع واستيعاب كلّ ما هو غريب. وممّا يلفت النظر في هذا الأمر فعلاً هو أنّ غوته قد أدرك في فترة مبكّرة «أنّنا إنْ نظرنا إلى الأمر نظرة مدقّقة فإنّ الألمان هم أكثر الخاسرين» في عملية التبادل العالمية هذه.

ولم يغيّب الضباب مفهوم الأدب العالمي سوى في القرن العشرين. ولا عجب في ذلك، فهو لم يلبث، شأنه شأن مفاهيم النزعة إلى الكلاسيكية كلّها، أنْ أحاطت به طبقات



كثيفة من الضباب، راح يتآكل ببطء من ورائها. وظلّ ثمّة شاعرٌ فردٌ يعدّ الرغبة بالأدب العالمي الحافزَ المركزي للشعر، وهو الشاعر الروسي أوسيب مندلشتام. والروس، كما نعلم، محبّون للثقافة الألمانية، ثمّ إنّ تأخّرهم الصناعي حفزهم إلى الاعتقاد بالعالمية، ولم يكونوا في ذلك الوحيدين بين الشعوب، غير أنهم كانوا أكثرهم حماسًا للعالمية، ولم يقتصر حماسهم لها على المجال الأدبي، في كلّ حال.

وكان المقصود بالأدب العالمي من هذا الموقع المنقطع عن سواه مدخلٌ يُدلف منه إلى البحار والمراكز جميعها، بل وزاد على ذلك، كان مطلبًا، يطلبه كلّ واحد من نفسه أوّلاً. وقد نشأ ذلك عن فهم مفاده أنّ الأشياء كلّها ما زالت بعدُ في طور التشكّل، وأنّ كلّ ما كان بالأمس وما هو كائن في أيّ موضع آخر إنّما يصبّ فيما يُكتب اليوم. فلأوّل مرّة شمل الأدب العالمي فعلاً الثقافات المتقدّمة جميعها، وكلّ العهود الزمنية ذات العلاقة. وصار الاطّلاع عليه أمرًا لا بدّ منه لكلّ أديب. فقد حدث لدى مندلشتام أمرٌ، ما كان يمكن لأيّ عقيدة، ولا حتّى لثورة أكتوبر أنْ تكبحه.

فمن يستطيع اليوم أنْ يعرف بعدُ عددَ الأصوات التي ساهمت في تشكيله، ومن أين جاءت، وما مقدار التأثير الأدبي الذي دخله عن طريق المطالعات الأدبية، ويسهل، في كلّ حال،

صورة مركّبة للنقش الخشبي «قمّة غيرن في جبال الألب بمنطقة ألغوي» طبقًا لرسم إرنست بلاتس، 1908



التثبّت من أنّ هذا النهج عاد بنفع على الأدب نفسه. فيكفيك للدلالة على ذلك أنْ تطّلع على أيّ مجلّد من مختارات مندلشتام الأدبية.

أمّا في الغرب، فقد بات مصطلح الأدب العالمي منذ أمد بعيد، خلافًا لذلك، مصطلحًا موضعًا للسخرية. فقد كان مرّ مذذاك بطرق تطوّر شديدة التعرّج، غدت ملتبسة لا يمكن اختراقها، تشبه الشرايين المتلويّة أكثر من شبهها بطرق التجارة. وكلّما ازداد الشيء العامّ انتشارًا، ازداد الإلحاح على التفاصيل الدقيقة لتخرج به عن العمومية، لتجعله تصوّرًا فريدًا. ويحسب المرء أنّ مبدأ الانصراف الشديد عن الأشياء لا يتّفق مع مبدأ الانتشار الأقصى لها. غير أنّ الأمر لم يكن كذلك البتّة. بل على العكس، فمن نأى بنفسه عن العموم أشدّ النأي، ومن اتّخذ الكتابة وسيلة ليحصّن وجوده في قلعة لا تقهر، كان أكثر الناس حظًا في أنْ يحظى يومًا بقبول لدى الجميع. ويمكن لك أنْ تسمّي ذلك قانون الإغراء من خلال العزل، لولا أنّ له منذ زمن بعيد اسمًا آخر: الفردية. ولعلّ هذا يفسّر استمرار التأثير لثقافة العبقرية التي تعلّم المرء في الغرب عبادتها في فترة مبكّرة.

فيا لسعد غوته. فقد أُتيح له أنْ يتّخذ الأدب العالمي حجّة دامغة، يسّرت له أنْ يتّخذ موقفًا ضدّ كلّ ما كان يمكن أنْ

، اليمين: دانتي أليري. شاعر إيطلي. (1265 – 1321). وليم
كسبير. شاعر ومؤلف مسرحي إنجليزي. (1564 – 1616).
نسوا رابليه. مؤلف فرنسي. (1494 – 1553). ميغل
فانتس. مؤلف إسباني (1547 – 1616)

يعترض سبيل تبادل الأفكار في الكتب الذي كان بدأ حينها. فحينها غدت الدعوات الوطنية الضيّقة الأفق مرفوضة شأنها شأن كلّ شكل من أشكال المعاداة للتنوير على أساس ديني أو سياسي. وذلك لسببين، أوّلهما أنّ العالم قد بدأ ينفتح حينها، ثمّ لأنّ كلّ شكل من أشكال التشيّع المذهبي كان يضرّ بانتشار الأدب في الخارج.

وأتمنّى لو يتاح لي أنْ أمضي في هذا التباهي التاريخي، مستخدمًا أسلوب مؤرّخ يخبر عن تاريخ مصطلح بالغ القدم. لو أتيح لي ذلك لمضيت في كلامي قائلاً: وبلغ مصطلح الأدب العالمي الغاية في السخف في عهد ما يسمّى بالعولمة، أي في أواخر القرن العشرين تقريبًا. فقد كان يمكن للمرء، بحسب درجة تفاؤله، أنْ يختار أيَعُدّه عمليًا، فيكون بذلك أدبًا مبتذلاً تمامًا، أم يعدّه قاتلاً، أي مخيفًا كذلك. ويكفي في الحالين أنْ نفترض من ناحية واقعية إنتاجًا لهذا الأدب دوليًا على طريقة إنتاج الملابس الجاهزة. فمن ناحية كان ثمّة الأعمال الأدبية المعتمدة والمعتدّ بها، والتي نعتها المطنبون المتكرّة حينها بأنّها غربية (كما لو أنّه اعتُدّ يومًا بغير الأعمال الغربية). ومن ناحية أخرى، فقد حلّ محلّ الأدب العالمي نهائيًا الأدبُ الذي يحقّق لنفسه أكبر عدد من القرّاء عبر الحدود. ولم تكن هذه الأعمال، يا عزيزي القارئ المضنى، أسوء الأعمال الأدبية في كلّ حال، غير أنّها كانت في أقلّ الأحيان أحسن ما يأتي من تلك البلاد، وإنّما كانت تحلّ في صدارة قائمة الكتب البيّاعة، وكانت، لذلك، حديث الناس كلّهم. وكانت الأصالة، أو ما يعدّه معلّم الرياضيات أعلى درجات الصعوبة في الصفّ، السبيل الأضمن للانتشار في أضيق الحدود. ومع أنّ سوقًا عالمية انفتحت حينها وفاقت كلّ ما كان معروفًا، فزادت في فرص المنافسة زيادة كبيرة، كما تبيّن للمرء في كلّ طبعة لرواية أميركية، غير أنّ ذلك لم يكفل البتّة أن تصل الأعمال المقبولة عمومًا إلى غير العواصم ذات الشأن في الآداب العالمية. فقد استُثنيت من ذلك بلاد السعداء المنسيّين، وفاتت فرصة الاطّلاع عليها على الفئة المثقّفة التوّاقة إلى معرفة الإحساس الغريب.

غير أنّه كان من الممكن كذلك أنْ أعبّر حينذاك عن الفرح الشديد. فمن شاء كان له أنْ يمضي بالاكتفاء بالحدود التقليدية لمفهوم الأدب العالمي، فرحًا بقدرته العجيبة على الصمود، والتي كانت تكفل آخر الأمر وجود معايير مشتركة تجعل من الكتاب السيّئ كتابًا سيّئًا في كلّ مكان وموضع، بصرف النظر عن قدرة اللغة المكتوب بها على الانتشار كالسواحيلية، أو قل خيرًا من ذلك لغة الإسبرانتو. ففكرة الأدب العالمي، وهذا هو الجانب الإيجابي في المسألة، خلقت أثناء قرنين عظيمين ما يشبه أنْ يكون قانونًا دوليًا، مرجعًا ملزمًا، لا تستطيع قصيدة، أو رواية، ولا مسرحية في المستقبل أنْ تتجاوزه. فربّما استطاعت الأعمال المهرّبة أنْ تنجو بنفسها إلى حين، وأنْ يكسب المزيّفون مؤقّتًا، غير أنّ الإحباط بسبب الأعمال البديلة للأعمال الأصيلة والمطبوعة بأعداد كبيرة اشتدّ في يوم من الأيّام، فعادت الناس تطلب الأدب العالمي الحقيقي مرّة أخرى.

وددت لو أنّي أكتب هذا أو ما يشبهه، لو أنّه أُتيح لي أنْ أتنبّأ بما سيحدث في القرن أو القرنين القادمين.

المصدر: صحيفة فرانكفورتر ألغمانيه تسايتونغ Frankfurter Allgemeine Zeitung، بتاريخ 1999/8/27

◄
الجزائرية آسية جبّار، صاحبة جائزة السلام التي تمنحها دور النشر الألمانية

نزعة جامحة إلى عدم النسيان



في 22 أكتوبر 2000 استلمت الأديبة الجزائرية آسية جبّار جائزة دور النشر الألمانية للسلام في حضرة الرئيس الاتّحادي الألماني بكنيسة باول كيرشه في فرانكفوت، وأهدت هذه الجائزةَ لزملاء ثلاثة من أدباء الجزائر، هم الروائي طاهر جاوت والشاعر يوسف سبتي والمؤلّف المسرحي عبد القادر علّوله الذين قُتلوا جميعًا في ما بين 1993 و1994، كما أهدتها أيضًا لكاتب يس المتوفّى عام 1989 والذي تقول عنه إنّه «أوّلنا، نحن أدباء المغرب العربي». وفي ما يلي مقتطفات من الكلمة التي ألقتها بهذه المناسبة.

إنّي، وأنا أستلم في حضرتكم، سيّداتي وسادتي، جائزة دور النشر الألمانية للسلام لعام 2000، لَتداخلني شكوكٌ فجاءةً. ذلك أنّي أشفق على نفسي من الرُزاح تحت العبء المعنوي الجسيم لهذه الجائزة المشرّفة. وإنّي وددت لو لقيتكم بصفتي مؤلّفة، ليس غير، مؤلّفة من الجزائر التي ما زالت إلى اليوم بلد اضطراب وتمزّق... إنّي أكتب إذًا باللغة الفرنسية، لغةِ مستعمر الجزائر في السابق والتي باتت لغةَ الفكر لديّ بصورة نهائيّة. وأمّا لغة الحبّ والألم والأسى عندي، وكذلك لغة الدعاء والصلاة، لغتي الأمّ، فالعربية. ثمّ إنّ هناك اللغة البربريّة أيضًا، لغة المنطقة التي أنا منها... وإنّي أعتقد أنّ هذه اللغة هي التي تبعث في نفسي الإباء، دونما إرادة منّي، إبائي كمرأة، وبخاصّة، ككاتبة...

انفتح أفقٌ أمامي وتسنّت لي فرصة فريدة في بداية أمري، قبل أن تظهر بواكير نشاطي الأدبي. ذلك أنّي ما كنت لأصير كاتبة لولا أنّي تمكّنت من مواصلة تعليمي عندما كنت في العاشرة أو الحادية عشرة؛ كان هذا بمثابة معجزة



1955
Hermann Hesse



1956
Reinhold Schneider



1957
Thonton Wilder



1958
Karl Jaspers



1959
Theodor Heuss



1965
Nelly Sachs



1966
Augustin Kardinal Bea und



1966
W.A. Visser't Hooft



1967
Ernst Bloch



1968
Léopold Sédar Senghor

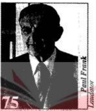
The Club of Rome

Nello Celio Laudator

1973
The Club of Rome



1974
Frére Roger



1975
Alfred Grosser



1976
Max Frisch



1977
Leszek Kolakowski



198
Manés Sperber



1984
Octavio Paz



198
Teddy Kollek



1986
Wladyslaw Bartoszewski



1987
Hans Jonas



1993
Friedrich Schorlemmer



1994
Jorge Semprún



1995
Annemarie Schimmel



1996
Mario Vargas Llosa



1997
Yaşar Kemal

صور الذين حصلوا حتى الآن على جائزة
السلام التي تمنحها دور النشر الألمانية


1950
Max Tau
Laudator: Adolf Grimme


1951
Albert Schweitzer
Laudator: Theodor Heuss


1952
Romano Guardini
Laudator: Ernst Reuter


1953
Martin Buber
Laudator: Albrecht Goes


1954
Carl J. Burckhardt
Laudator: Theodor Heuss


1960
Victor Gollancz
Laudator: Heinrich Lübke


1961
Sarvepalli Radhakrishnn
Laudator: Ernst Benz


1962
Paul Tillich
Laudator: Otto Dibelius


1963
Carl Friedrich von Weizsäcker
Laudator: Georg Picht


1964
Gabriel Marcel
Laudator: Carlo Schmid


1969
Alexander Mitscherlich
Laudator: Heinz Kohut


1970
Gunnar Myrdal
Laudator: Karl Kaiser

und


1970
Alva Myrdal
Laudator: Karl Kaiser


1971
Marion Gräfin Dönhoff
Laudator: Alfred Grosser


1972
Janusz Korczak (posthum)
Laudator: Hartmut v. Hentig


1978
Astrid Lindgren
Laudatoren: Hans-Christian Kirsch und Gerold Ummo Becker


1979
Yehudi Menuhin
Laudator: Pierre Bertaux


1980
Ernesto Cardenal
Laudator: Johann Baptist Metz


1981
Lew Kopelev
Laudator: Marion Gräfin Dönhoff


1982
George F. Kennan
Laudator: Carl Friedrich v. Weizsäcker


1988
Siegfried Lenz
Laudator: Yohanan Meroz


1989
Václav Havel
Laudator: André Glucksmann


1990
Karl Dedecius
Laudator: Heinrich Olschowsky


1991
György Konrád
Laudator: Jorge Semprún


1992
Amos Oz
Laudator: Siegfried Lenz


1998
Martin Walser
Laudator: Frank Schirrmacher


1999
Fritz Stern
Laudator: Bronislaw Geremek


2000
Assia Djebar
Laudator: Barbara Frischmuth

أدين بها لأبي . . . ومن بعد خمس سنوات أو ستّ ، ما كنت لأبدأ الاشتغال بالأدب بكلّ الحزم الذي اشتغلت به لولا شغفي بالتجوال في شوارع المدن – وقد يُستغرَب لهذا – أمشي فيها أتفحّص ما حولي كأحد المارّة ، لا يشعر بي أحد ، أو كغلام من الغلمان الذين يجوبون الشوارع . وما زلت على هذه العادة إلى اليوم . إنّي أرى في هذا أولى درجات الحرّية : حرّية الحركة والتجوّل ، وأن أتحكّم في ذهابي وإيابي بحرّية ، من البيت إلى الخارج ، من المجال الخصوصي إلى المجال العمومي . . . هذا أمر بديهي في أوروبا عند كلّ فتاة ناشئة ، أمّا عندي فكان في أوائل الخمسينات ترفًا ما بعده ترف .

وربّما سأل سائل : ما علاقة التجوال في الشوارع بكلمات رواية ما ، وما علاقته بالطاقة اللازمة لكلّ نشاط خيالي؟ والجواب هو أنّ المسألة هنا متعلّقة بانطلاق الجسم الأنثوي ؛ وهنا حدٌّ لا يجوز تخطّيه ، كأنْ يحاول مجتمع من المجتمعات – بنجاح أحيانًا – أن يحبس نصف أفراده ، أي النساء ، باسم تقاليد مخونة ومتحجّرة ! فالكتابة تعني عندي أوّلاً ، كلّما ذكرنا هذا الأفق الأسود ، أن أعبّر باللغة التي أملكها عن انطلاق هذا «الجسم في حرّية» ، بل أكاد أقول : عن انطلاق هذا الجسم طائرًا في الفضاء . . .

إنّ رغبتي الملحّة في الكلمات التي أكتبها وأقذف بها إلى الآخرين ، أو أقذف بها في الفضاء ، هذه الرغبة تنشأ عندي إذًا في القدمين وفي الساقين وفي نظرتي الحرّة إلى غيري . . . ما من شكّ أنّ رغبتي هذه هي انتقامٌ لحشد من نساءٍ في سلسلة نسبي يقفن ورائي ؛ انتقامٌ لكلّ جدّاتي اللائي حُبسن في سنّ الثانية عشرة ، ثمّ زُوّجن ، ثمّ تُركن في ظلّ الشُرُفات مختنقات حَنَقًا وحنينًا إلى أن بلغن سنّ الوقار ، سنّ الخمسين والستين ! داخلني فجأةً ، وأنا في طريقي إلى التأليف ، حيرةٌ وقلّةُ ثقة بالنفس أخرستاني مدّة طويلة ، فمكثت عشرَ سنوات لا أنشر شيئاً . لكنّي كنت أتنقّل في بلدي مشتغلةً بالتحقيقات والاستفتاء ثمّ بالتصوير السينمائي . كنت أصبو إلى التحدث إلى الفلاّحات والقرويّات من المناطق المختلفة التقاليد ، كما كنت كثيرة الرغبة في العودة إلى عشيرة والدتي بعد اثني عشر عامًا من استقلال الجزائر .

عُدْتُ ، وأنا في الأربعين ، إلى باريس حيث كنت درست ، وعزمت على الكتابة من هناك عن بُعد ، هادفةً مع ذلك إلى قلب الجزائر – إلى ما دُفن عميقًا ، إلى أشدّ الذكريات سوادًا ومرارةً ، إلى تورّطات العلاقة الفرنسية الجزائرية . بيد أنّي كنت يَعُوزُني الشكل الأدبي المناسب لهذا الغرض . . . فمكثت ، وأنا مقيمة في مركز الإمبراطورية السابقة ، مبتعدةً بعضَ الابتعاد عن المجتمع الفرنسي الذي تبنّيت لغته . وقد غدت لغة الكتابة هذه الأرض الوحيدة التي أقف عليها ، وإن كان أكثرُ مكوثي على أطرافها . فكأنّي ، إذ غادرت وطني ، غادرته عارية ، لا شيء لي أرتديه سوى هذه اللغة ، فهي ردائي الوحيد ! وقد كانت اللغة الفرنسية من قبل أقرب عندي إلى الحجاب ؛ على الأقلّ في أولى رواياتي وقصصي الخيالية التي كانت تدور بخُطًى مسترقة حول أماكن الطفولة عازفةً عن ذكر كلّ ما يتّصل بسيرتي الشخصيّة ، حتّى إذا بهرت شمسُ تلك الأماكن قصصي ، عدَلْتُ إلى فيء البيوت التقليدية .

عزمت على الكتابة «وجهًا لوجه» مع وطني و«من داخله» ، أي من قرب ومن بعدٍ في آن . فكنت – كالمصوّر الذي يتراجع لكي لا يُفسد ما يريد تصويره – في حاجة إلى منظور بعيد جدًّا . وكنت مقتنعة بأنّه لا بدّ لي ، بهذه اللغة المزعومة «أجنبية» أو بالرغم من استخدامي إيّاها ، من أن أطرح على بلدي كلّ الأسئلة المتعلّقة بتاريخه وهُويّته وجروحه ومقدّساته وبكنوزه المطمورة والسلب الاستعماري الذي تعرّض له قرنًا كاملاً . ولم يكن الاحتجاج ولا الاتّهام غرضي ؛ فقد حصلنا على الاستقلال وأدّينا الثمن غاليًا ؛ وإنّما ما أردت سوى الذكرى ، سوى هذه الوسوم التي تركتها الثورة والكفاح . أردت أن أسجّل ما كان مكنونًا في قلوبنا وفي بريق عيوننا وأن أقيّده وأصونه ، وإن كان ذلك في الأدب الفرنسي وبالأحرف اللاتينية .

عُدت إلى باريس في بداية الثمانينات لأكتب ، توقًا إلى الذكرى . ويبدو أنّ مشروعي لم يكن إذّاك في بؤرة الاهتمام ولا من مواضيع الساعة التي تشتغل بها الحلقات الثقافية الباريسية . فما الذي دفعني – في الواقع – إلى الكتابة في ذلك الوقت ، إذ كان للنقد الأدبي الفرنسي ، في رأيي ، مسلك تقليديّ ، لا يبحث إلاّ عن مداخل إلى التأويلات الاجتماعية المباشرة في نصوص المؤلّفين المنتمين إلى «المستعمرات السابقة» ؟ هل دفعني تحرّكٌ متأخّر للروح الوطنية؟ لا ، بكلّ تأكيد ؛ وإنّما دافعي كان اللغة ، ليس غير . اللغة الفرنسية وحدها التي كنت أغوص فيها في النهار وفي الليل ، لكنْ لأطبعها على نحو أفضل بطابعي كجزائرية في كتاباتي عن سيرتي الشخصية التي جسرتُ عندئذ على الشروع

فيها بعد وقت طويل . وأخذت على عاتقي ، بالنسبة إلى هذه اللغة التي أكتب بها ، أن أخفف – نوعًا ما – من الشؤم الذي ثقّل كاهلها : أي من ماضيها المتناقض والأظلم في الجزائر ، إذ من أجل هذه اللغة أُبعدت اللغة العربية والبربرية في السابق من المدارس ومن الحياة العمومية . . .

كان من هدفي الإشعار بصمت الجزائريّات الثقيل ثِقَلَ الرصاص وباختفاء أجسادهنّ ، فقد عدن مختفياتٍ مع عودة التقاليد المتخلّفة المنغلقة على نفسها أيّما انغلاق . لهذا الغرض ، كان لا بدّ لي من أن أعمد ككاتبة إلى اللغة الفرنسية – إذ إنّ اللغة هي مجال كلّ كاتب – وأن أعصرها كما تُعصر الخرقة ، إذا سُمح لي بهذا التشبيه ، لأنزع منها كلّ ما علق بها من غبار مؤذٍ . . .

سلكت اللغة الفرنسية أثناء دخولها الجزائر مسالك ملوّثة بالدم والتقتيل والاغتصاب في المدّة التي أُسميها «حرب الجزائر الأولى» ، وهي الأربعون العام التي استغرقها احتلال البلاد . فاستوجب هذا كنسها بألفاظها نفسها كنسًا من الداخل إلى الخارج . ثمّ عقب مدّةَ الاحتلال إخضاعٌ ظاهريٌّ خلال فترة ما يسمّى «بالجزائر المـُهدَّأة» ما بين عامي 1920 و1930 ؛ عندئذ بدأت ألفاظ هذه اللغة ومجازها وأساطيرها وأشكالها المتنوّعة البرّاقة تدخل المدارس : من هذا لغة ديكارت الواضحة وضوح النهار ، ولغة راسين ذات الصفاء والمتانة ، وأسلوب ديدرو المتعرّج ، ولغة فكتور هوغو الرائعة ؛ ثمّ أخذت هذه اللآلئ تتألّق في هدوء ورفق . وكانت قلّة قليلة من هذه المدارس مخصّصة لأبناء «السكّان الأصليين» ، منها مدرسة في قرية من القرى كان والدي يدرّس في أحد أقسامها . . . لذا جاء كتابي «فنتازيّة» عرضًا للسيرة الشخصية على نحو مزدوج ، جعلت فيه دور البطولة للغة الفرنسية وشخّصتها تشخيصًا غير متوقّع ، لم أعه على حقيقته إلاّ في ما بعد . وقد استحضرتُ فيه مشاهد من المعارك التي دارت بين الجزائريّين والفرنسيّين وجعلتُ إلى جانبها مقاطع من طفولتي حيث كانت الكلمات الفرنسية تَنْفذ كأشعّة النور والثورة حتّى إلى النساء اللاتي في البيوت . . .

كتبت بلغةِ غيري وتنفّستها ، ولكنّي مكثت دومًا بإحدى أذنيّ خارجَ مجالها وخارج حروفها . وهل كان يتسنّى لي أن أحييَ إيقاعات اللغة الفرنسية الأصلية وأنفاسها لولا تشبّثي ، حتّى في منفًى بلا نهاية ، بالأصوات القريبة منّي : أصوات الغضب والحلم ، اصواتٌ جافية وحنجرية ، أصواتًا ألفتها في طفولتي في نوادي النساء ، أصوات مدوّية بارتجال زائرات الأولياء الصالحين ، أصوات المغنّيات واليائسات . . . كلّها أصوات غريبة ، بالطبع ، عن الفرنسية ، فتبدو جامحةً ثائرة . . .

في روايتي «واسعٌ سجني» ، اقتبست شخص والدتي عن الجزائرية زريدة ، وهي إحدى الشخوص الخياليّين في رواية «دون كيخوته» الشهيرة لسرفانتس . وقد ذكرت في روايتي بعضًا من سيرة أمّي التي عاشت عيشةَ نساء المدن التقليديّات إلى أن أشرفت على الأربعين ، فلمّا أوشك عام 1960 أن يحلّ ، وجدت في نفسها طاقة لتعبر المتوسّط وتجول في فرنسا بأكملها متنقّلة من سجن إلى سجن لتزور ابنها المعتقل لأسباب سياسيّة . . . وقد أظهرت في هذه الرحلة من الجسارة ومن الشجاعة المكتومة ، وكابدت من الحياء الذي لا بدّ أن تشعر به امرأةٌ مسلمة في مثل حالتها ما جعلني أراها تستأهل شخصية بطلة سيرفانتس وهالتها . وعلى هذا النحو ، ظهرت لي التقاليد النسائية منيرةً ، وبدا لي في مأثورها حركةٌ جديدة : فهذه جدّتي التي لم تستقرّ صورتها في نفسي إلى ذلك الوقت إلاّ كشيخة تروي أيّام عشيرتها وتقصّ بطولاتها ، تنشأ من جديد تحت قلمي فتاةً تنزل من الجبال ، وهي في الثالثة عشرة ، «لتُعطَى» لأحد أعيان المدينة الأثرياء ، ثمّ لم تلبث أن أرملت ، فعادت إلى قريتها وتزوّجت مرّتين ، حتّى إذا كان عام 1920 ، طلبت من القاضي فكّ عصمتها من زوجها والتصرّفَ في ممتلكاتها بنفسها ، وهو حقّ يمنحه الإسلام النساءَ منذ قرون . واستقرّت ، من ذلك الوقت ، في مدينةٍ أندلسيّة التاريخ ، فصار لها نفوذ ، تُسدي النصح ، وتفصل في خصومات النساء ، إلى ما كانت فيه من تربية أطفالها الخمسة . . .

أكتوبر 1988 بالجزائر . أسبوع من الاضطرابات في العاصمة يثيرها شبابٌ قد طال تعطّلهم عن العمل على نحو لا يُطاق ، منهم من يسيّرهم الإسلاميّون ومنهم من هم في محيط تأثيرهم . ويستمرّ الشغب بضعة أيّام ، ثمّ إنّ الرئيس الجزائري الذي ضعف مركزه يأمر الجيشَ بإطلاق النار على المتظاهرين العزّل ، فيُقتل منهم عدّة مئات ! مأساة تؤذن بمستقبل مظلم . . .

قرّرتُ ، إشفاقًا من التحطّم الداخلي ، أن أشتغل بالإسلام في أصله ، لا أعتمد في ذلك إلاّ على خبرتي في علم التاريخ . . .

فتحوّلت بين عشيّة وضحاها إلى العام 632 الميلادي، أعيش في المدينة المنوّرة في الوقت الذي كان فيه الرسول (صلّى الله عليه وسلّم) على فراش الموت... انغمست في كتابات ابن سعد والطبري، أتتبّعها بالحرف فصلاً فصلاً. أحببت هكذا أن أنصِت إلى لغتي الأمّ بنبراتها وإيقاعها ورزانة لفظها وبساطته... ألّفتُ كتابي «بعيدًا عن المدينة» لأقترب من الزمن القديم الذي كان يمتنع، ولأقترب أيضًا من أهواء نساء المدينة وكلامهنّ الحرّ في شتّى المواضيع، أولائك النساء ذوات الحضور في التراث الإسلامي وذوات المساهمة في نقله، سواء منهنّ بنات الأعيان المشهورات وبنات العامّة المغْفَلات. كنت أعيش في هذا كلّه إلى أن فرغت من التحرير في منتصف يونيو 1990، وأنا ببيت والدي، فما أن دوّنت آخر كلمة حتّى عُدت إلى الحاضر وواقعه في الجزائر العاصمة، ثلاثةَ أيّام قبل أن تفوز - بالفعل - جبهة الإنقاذ الإسلامية بالانتخابات البلدية!...

كيف يمكنني أن أتكلّم عن الجنون الجزائري في السنوات الثماني التي تلت تلك الأحداث والتي هي ذات صدى في كتبي أيضًا؟ وكيف أتكلّم عن حياتي التي باتت مذذاك رهينة المنفى؟ وإن كان منفى لا يقيّد الحركة! لعلّي أستطيع أن ألخّص هذا الجزء من حياتي في العنوان الذي جعلته لخاتمة كتاب «وهران، اللسان الميّت» - وهو عرض متسلسل للاعتداءات والخوف والفظائع التي أخبرني بها بعضٌ من أقاربي وأصدقاء لي، منهم من فقدتُ ومنهم من لقيتُ بعد فقدان. وقد سجّلت جملهم القصيرة في تلك الخاتمة... كنت، وأنا أكتب، مسترجعةً الأحداث، أتحسّر من شدّة العجز، أو ربّما أنّي كنت أستغرب شدّة عنادي في تسجيل كلّ شيء وتقييده كي لا يضيع وكي لا تضيع الجُرَة. ثمّ إنّ صبري قد قلّ: لِمَا هذا الكلام الدائم في الموت؟ ولماذا الكتابة عن الموت؟ كتبت: «الدم لا يجفّ في الكلام»، ثمّ جعلت أقلّب هذا المجاز وأدور حوله دون ظاهر جدوى ملتمسةً لنفسي طريقة للإفلات من الفخّ. فالكتابة... لا تقتصر على التبليغ بحزن أو بجريمة... لا، بل الكتابة التي أمارسها في أثناء المصيبة الجزائرية إنّما هي إشارة خطر واستغاثة - استغاثة لنفسي؟ كتابتي مناجاةُ وَجَسَان للصديق الذي وقعت الفأس عليه والذي أصابت الرصاصات رأسه بينما أنا حيّة أرزق؛ وبينما أنا أبحث عن أدقّ التفاصيل وأحقّق، يسقط في لحظات قليلة رجل أو مرأة من معارفي ضحيّة اعتداء، جثّةً هامدة بكماء! الكتابة هي إذًا رقص مع الأشباح، وإذا ما امتدّ العمر بالكاتب، فإنّ العرض يصير دافعه الحقيقي الوحيد - حتّى دافعُ اللغة فإنّه يضمحلّ عنده مع مرور الوقت، فلا يعود يعبأ بالأشكال اللغوية؛ بل يمكنه حتّى استخدام لغة الإشارات كالتي للصمّ البكم. إنّ حبل الأفكار هو الذي يحافظ على استقامة السرد ويشحذ إرادة الكاتب في القول ونزعتَه الجامحة إلى عدم النسيان. (...)

رئيس الجمهورية الألماني يوهانس راو ورئيس الدولة الإيراني محمد خاتمي في مدينة فايمار بعد إزالة الستار عن التمثال الذي يذكّر بلقاء أميري الشعر غوته وحافظ



مقعدان شاغران في فايمار

نصب يذكّر بلقاء اثنين من أمراء الشعر

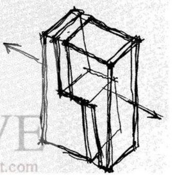
بهمن نيرومند

أُقيم بفايمار نصب ليذكّر باثنين من أمراء الشعر وبلقائهما. فيا لها من فكرة رائعة. أحدهما حافظ الذي تملك قصائده منذ قرون روح شعب كامل، وثانيهما غوته الذي تُعَدّ أعماله من أرفع ما يشتمل عليه تاريخ الأدب والفكر الألمانيين. وما التقى غوته حافظًا إلاّ بعد موت حافظ بحين طويل، فقد مات قبل لقائهما بأربعمئة سنة. غير

أنّ شعره عاش على مرّ القرون، في بلده خاصّة. فحافظٌ عند الإيرانيين ليس شاعرًا ينتشي المرء بقراءة قصائده وحسب، وإنّما الواعظ الكبير الحكيم في الفرح والترح، في السعادة والألم. حتّى أنّهم أسموه «اللسان السريّ»؛ لأنّه أوتي، فيما يبدو، أسرار عالمنا كلّها، ولأنّه فكّ أحجية الكينونة والموت والحبّ والخيانة.

فلا بدّ أنْ يكون غوته أيضًا قد أحسّ بهذه القوّة الأسطورية المنبثّة من حافظ. وليس يمكن ردّ حماس غوته النصب مشهدًا من الماضي جُمّد في الحجر، لقطةً من زمان التفتَ فيه أوروبيٌّ، إنسان ألماني، إلى الشرق مفتونًا به معجبًا، واكتشف أثناء تجواله في الأعمال الأدبية كنوزًا، حفزته إلى خيالات جديدة بعدما كان بلغ من العمر عتيًّا. إلاّ أنّ المقعدَين الحجريين في فايمار شاغران، يدعوان الناظر إليهما إلى الجلوس عليهما، إلى متابعة الحوار. ولعلّك تجد زائرًا للنصب يتساءل عمّن يمكن أنْ يجلس على هذين المقعدين اليوم، وما يمكن أنْ الجنسية بين البشر، وعلى الأمم، والحدود بين البلدان. فالحيّز الفكري الذي عاش فيه لم يكن يعرف مثل هذه الفروق. مدّ يده لرفاق درب جدد، ليتابع السعي معهم إلى حلّ الأحجيات الكبيرة: «مَن يعرف نفسَه ويعرف الآخرين، يتبيّنْ هنا أيضًا أنّ الشرق والغرب لا يمكن أنْ ينفصلا بعدُ».

يقوم المبدأ التصميمي للنصب التذكاري على التعبير عن حافظ وغوته بمقعدين حجريين متقابلين. والمقعدان منحوتان من قطعة من حجر الغرانيت،



يقوم المبدأ التصميمي للنصب التذكاري على التعبير عن حافظ وغوته بمقعدين حجريين متقابلين. والمقعدان منحوتان من قطعة من حجر الغرانيت، بحيث جاءا جزءًا من وحدة واحدة. وجُعل المقعدان على قاعدة تتّجه باتّجاه شرقي غربي. وهما يرمزان لأميرين من أمراء الشعر من عالمين مختلفين. لكنْ، إذا ما استُخدم المقعدان للجلوس، يغدوان نصبًا تذكاريًا حيًّا للتواصل والتفاهم. وقد جُعل على قاعدة النصب لوحة نحاسية كُتبت عليها أبيات لحافظ وغوته كليهما، لتعبّر عن قوّة فنّ الشعر الرابطة.

لحافظ إلى افتتانه بشعره وحسب؛ فحافظ زاد عند غوته، هو أيضًا، على أنْ يكون فحلاً من فحول الشعر، فكتب في ديوان الغرب والشرق: «أنْ تقارن نفسك بحافظ، يا له من وهم».

أمّا النصب المقام بفايمار فليس نصبًا تذكاريًا فعلاً، بل رمز، يذكّر بالماضي، ويستشرف المستقبل، في الوقت عينه. مقعدان شاغران، قُدّا من الغرانيت، متقابلان. والفراغ ينضوي على عنصر أسطوري سرمدي. فلو أنّ النحّاتين أجلسوا تمثالي غوته وحافظ كذلك على المقعدين، لجاء يكون موضوع الحديث الآن؟

يومَ التقى غوته حافظًا كانت الشقّة بين الشرق والغرب بعيدة. فلم يكن ثمّة سوى نزر من الرحّالة يحملون الأخبار من بلاد فارس، بلاد الورود والبلابل. إلاّ أنّ تلك الإشارات النادرة، تلك الإلماحات كانت كافية ليتبيّن من خلالها شاعر كغوته أنّ الناس في تلك البلاد الغريبة يطرحون، هم الآخرون، الأحجيات عينها، ويتساءلون الأسئلة نفسها التي يسعى الناس في كلّ مكان إلى الإجابة عليها. وكان فكر غوته يسمو على كلّ الفروق بحيث جاءا جزءًا من وحدة واحدة. وجُعل المقعدان على قاعدة تتّجه باتّجاه شرقي غربي. وهما يرمزان لأميرين من أمراء الشعر من عالمين مختلفين. لكنْ، إذا ما استُخدم المقعدان للجلوس، يغدوان نصبًا تذكاريًا حيًّا للتواصل والتفاهم. وقد جُعل على قاعدة النصب لوحة نحاسية كُتبت عليها أبيات لحافظ وغوته كليهما، لتعبّر عن قوّة فنّ الشعر الرابطة.

المصدر: التقويم العربي
Der Arabische Almanach 1/2000

الشعر يُقرِّب

شعراء عرب وألمـان يلتقون باليمن

ستيفان فايدنر

غمر تشويشٌ غريبٌ جوَّ المؤتمر ولم يفتر إلاّ في أواخره، فالتأم عندئذ «خطّ الاتّصال». وما كان للتشويش سببٌ سوى غوته الذي تنطقه الحناجر العربية بنبرة متميّزة غريبة. فكم هي غريبة هذه اللغة على شعراء الألمانية المدعوّين، وكم حاول بعضهم – دون جدوى – أن يتصيّد من مضيفيه ولو اسمًا واحدًا يأنس له ويكون قاسمًا مشتركًا في الأفق اللغوي! لقد أزعج هذا التشويش شعراء الألمانية الضيفان، وأزعجهم أنّ المضيفين لم يشعروا بانزعاجهم لكلّ ما حصل من لبس وتخليط. ولكن، ألم يحدث تشويش مشابه قبل نحو ألف عام في الاتّجاه المعاكس حين عمد الغربيّون إلى ابن رشد

Johann Wolfgang von Goethe يوهان فولفغانغ فون غوته Avicenna ابن سينا Averroes ابن رشد

فجعلوه «أفيرويس»، وإلى ابن سينا فصيّروه «أفيسين»؟ اتّخذ أسفالد إيغر، ممثّل النمسا الوحيد الذي سافر إلى المؤتمر، هذا «التشويش» موضوعًا لمساهمته في النقاش، فأعدّ أبياتًا من الشعر أخذ ألفاظها من معجم الكلمات الألمانية المشتقّة من العربية، محاولاً هكذا توسيع القاسم اللغوي المشترك. ولأن كانت مساهمته تلك من أكثر مساهمات الضيوف عمقًا نظريًّا وأبعدها غورًا في مواضيع المضيفين، فإنّها – لأنّها أُلقيت ارتجالاً ولم تترجَم فورًا – نضب منها كلّ أثر كما ينضب الآن قبل أن يصل صنعاء ماء السيل الذي كان قديمًا يحوط بها ويمنعها.

دعت الوزارة اليمنية للثقافة والسياحة في بداية سبتمبر نحوَ خمسين شاعرًا وناقدًا أدبيًّا من البلاد الناطقة بالألمانية ومن بلاد عربية مختلفة ومن اليمن نفسه للمناقشة – في العاصمة اليمنية ثمّ في عدن حيث كانت ندوة المؤتمر الختامية – حول مستقبل الشعر في عصر العولمة ومساهمة الشعر في الوفاق بين الحضارات، ونُظّمت في خلال ذلك وفي كلّ مساء لقاءاتٌ شعرية عربية ألمانية. وقد سبق أن انعقدت مؤتمرات مماثلة في اليمن، فكان مؤتمر الشعر الفرنسي العربي ومؤتمر الشعر الإسباني العربي في عامي 1989 و1990. وظهرت وقتذاك أيضًا فكرة المؤتمر الشعري الألماني العربي، غير أنّ التخطيط له تعذّر بسبب حرب الخليج والنزاعات اليمنية الداخلية عقب وحدة البلاد.

هذا، وإن صحّ ما قاله صاحب إحدى كلمات الافتتاح، فإنّ غوته، راعي التداخل الألماني الشرقي ووليّه، هو الذي دعا بنفسه لهذا المؤتمر، فصار هذا القول الافتتاحي نغمةً أساسية، رافقت المؤتمر وجعلته يكبو ويتعثّر لما أوحت به من أنّ الحوار الذي يجدر بالمؤتمرين أن يدخلوا فيه إنّما هو حوار قائم من زمان، فيكفي العَودُ إليه واستلهامه مرّة تلو أخرى حتّى تَحُول الفروقُ والخلافات إلى وئام متبادل، كما زُعم في زمن غوته. ثمّ إنّ هذه الإشارة المتكرّرة إلى غوته جعلت كثيرًا من المؤتمرين يشفقون من تجلية الفروق والتصريح بها على حقيقتها لئلاّ تواجههم «اختلافية» الطرف الآخر التي كانت موضوعًا لأكثر من محاضرة في المؤتمر. والحقيقة أنّ المؤتمر قد انعقد في بلد يصعب على المرء – خاصّة إذا كان ألمانيًّا – أن يتصوّر ما يفوقه في البلدان غرابةً وعَجَبِيّة، وشعوره، وقد صار إلى اليمن، ليس بتنقّل في



دورس غرينباين وأدونيس وماغنوس إنتسنسبيرغر (من
اليمين) بصنعاء في خلال مؤتمر الشعر الألماني العربي

تحقيق الهوية

هذا ليس دانتي
هذه صورة دانتي
هذا فيلم يلعب ممثل فيه دور دانتي
هذا فيلم يلعب فيه دانتي دور دانتي
هذا رجل يحلم بدانتي
هذا رجل يُدعى دانتي لكنه ليس بدانتي
هذا رجل مثل قرد يحاكي دانتي
هذا رجل انتحل شخصية دانتي
هذا رجل يحلم أن يكون دانتي
هذا رجل يبدو بديلاً مشابهًا لدانتي
هذا تمثال شمع لدانتي
هذا مسخ - توأم - تكرار لدانتي
هذا رجل يظن أنه دانتي
هذا رجل ظن الجميع ما عدا دانتي أنه دانتي
هذا رجل وحده لم يُخدع
عندما ظن الجميع أنه دانتي
هذا رجل لا أحد يصدق أنه دانتي
ما عدا دانتي
هذا هو دانتي.

هانس ماغنوس إنتسنسبيرغر
(ترجمة أمل الجبوري)

المكان بقدر ما هو تنقّل في الزمان، تنقُّلٌ إلى شرقٍ في غاية «الشرقيّة». نسوةٌ لا يظهر من غمرة سوادهنّ سوى الأعين يسرن حثيثات في أزقّة صنعاء القديمة ببيوتها ذات السموق والزخاريف البديعة. ثمّ ما نلبث أن نلفي النسوة أنفسهنّ في قاعة المحاضرت وقد حسرن الأخمرة عن وجوه عصريّة. وخرجنا في إحدى رحلاتنا إلى بعض القرى الجبلية من حول صنعاء، فرأينا شيوخًا نحافًا مشدودًا عليهم خناجر معقوفة بمناطق عريضة، فلمّا كان من الغد صار أبناؤهم وأحفادهم في أزياء إفرنجية إلى فندق شيراتون بالعاصمة اليمنية وناقشوا وتناقشوا في الشعر وهل يمكن له أن يحافظ على ذاته الأدبية المستقلّة أمام زحف العولمة. فكان هنا رأي النقّاد الأدبيين الألمان الذين منهم هارالد هارتونغ وينس يسّن ولوتار مولر موافقًا تامًا لرأي زملائهم العرب، وهو أنّ الشعر بالذات، لاتّصاله الوثيق بالخصوصيّات الثقافية والحضارية، أقدر من الأشكال الأدبية الأخرى على مقاومة تيّارات العولمة. القاتُ من أهمّ عناصر الأنسة في اليمن، يمضغون أوراقه وفروعه الغضّة، ويخزّنونها في أفواههم - كما يقول التعبير الشائع - حتى أنّك ترى أحدهم وكأنّه جعل كرة تنّس في باطن خدّه. وقد جرَتْ بمضغ القات عادةُ سواد رجالهم، من سائق التاكسي والنادل إلى الكُتُبيّ والشاعر. وأمّا الألمان المدعوّين للمؤتمر، فقلّ منهم من لم يجرّب القات. لكنّ الأيّام الستّة كانت أقصر من أن يتذوقوه ويحسنوا مضغه، فكانوا في معظمهم يبتلعونه خطأً أو يلفظونه لمرارة طعمه قبل أن يدبّ الانتشاء فيهم، فحُرموا - لسوء حظّهم - تجربة مفعول القات الذي لا حصر لما يُحكى عنه من مزايا في مدّ التركيز وشحذ القدرة على المحاورة والمذاكرة.

من الفرص الضائعة في هذا المؤتمر نذكر، في أيّام المؤتمر الأولى على وجه الخصوص، المناقشات التي كانت مقرّرة بعد المحاضرات في كلّ صباح. لم يتمّ الحوار المنشود للّبس الذي حدث في تنظيم مجرى النقاش ولنفاد صبر بعض المؤتمرين. كان ذلك إلى أن أوشك المؤتمر أن ينتهي وغادر اليمنَ أشهر المساهمين الألمان، أمثال إنتسنسبيرغر وغرينباين وسارتوريوس. عندئذ شُرع في مناقشة مسلك غوته في التعامل مع الشرق وهل أنّ في مسلكه الذاتيّ ذاك، المشبَع بالشاعرية والتصوّرات الرومانتيكية، شيئًا يمكن أن يُقتدى به حاليًا في الحوار بين الشرق والغرب. فكان الحُكم نقديًا على نحو غير متوقّع. وعلى نحو غير متوقّع أيضًا، ظهر في

النقاش تداخلٌ وترابط بين محاضرتَي ينس يسّن والشاعر اللبناني عبّاس بيضون حول الكُره الذاتي كدافع أدبي في الغرب، وكدافع أدبي في العالم العربي أيضًا حيث يتقنّع هذا الكره الذاتي في كثير من الحالات بكره الغرب. فكان يُنتظر كثيرًا من اللقاءات الشعرية المسائية التي قرأ فيها شعراءُ من اليمن والبلاد العربية والبلاد الناطقة بالألمانية. هنالك حصل تفاعل فوري بين المساهمين، رغم كلّ ما التبس ولم يُفهم. من هذا استغرابُ المساهمين الألمان، بل دهشتهم للمنبريّة التي أنشد بها الشاعر اليمني الأوّل محمد حسين هيثم قصيدةً وطنية بينما الخيول تركض والرياح تُعول في الخلفيّة الصوتية. وكانت دهشة الألمان أعظم للتصفيق وهتاف التحمّس من الجمهور عند إلقاء بعض القصائد العربية، فيتوقّف الشاعر ريثما تهدأ الضجّة ثمّ يعود إلى الإلقاء من أوّل المقطع. لكنّ معظم تلك الحالات كانت متّصلة بإشارات سياسية صريحة إلى الكفاح البطولي بجنوب لبنان أو إلى الشعب العراقي المضطهَد. وعاد «تشويش الخطّ» الذي ذكرناه آنفًا فشوّه شعرًا عربيًّا رزينًا بترجمته إلى الألمانية ترجمةً مهزلة. حدث ذلك مرّتين، وفي المرّتين يكاد الألماني الذي يقرأ الترجمة أن يندفع، لولا التشدّد، في ضحك عالٍ.

كانت فروق الجودة بين الشعراء العرب، التقليديين والمتقدّمين، أعظم من أن تخفى، وما أن اطّلع الألمان على الترجمات الشعرية حتّى ميّزوا غثّ أولائك من سمن هؤلاء. فمستوى أشعار العراقي سركون بولص أو اللبناني عبّاس بيضون، على سبيل المثال، أحدث لدينا الانطباع بأنّه كان من الممكن أن يعطي مؤتمرٌ صنعاء صورة عن الشعر العربي أفضلَ لو أنّ مقاييس أشدّ دقّة وعناية اتُّبعت في اختيار الشعراء العرب المساهمين فيه. أمّا سمعة الشعر اليمني، فلم يذد عنها كاليمنيّات اللائي أتين بشعر يَثبت أمام النقد حتّى بعد ترجمته إلى الألمانية؛ وكنّ يلقين في غاية الهدوء والرزانة من خلف خُمرهنّ السود بلباقة المثقّفين الصارمة التي قلّ ما لمسناها عند زملائهنّ الذكور.

لم يضنّ منظّمو المؤتمر، تسندهم جريدة الثورة الحكومية، بالتقارير المفصّلة الوافية في تغطية أحداث المؤتمر كأنّهم يستصرخون نجاحه. بيد أنّ رأي الصحافة المستقلّة كان في الأغلب ناقدًا متشكّكًا، فكتبت مجلّة «الثقافة» الأسبوعية عن «مؤتمر سرّي» ملمّحةً إلى مكان انعقاده البعيد بفندق شيراتون الفاخر، ممّا جعل المهتمّين، من طلبة وغيرهم، فاتري النشاط إلى قطع خمسة الكيلومترات التي تفصل الفندق عن وسط المدينة؛ فكان الجمهورالذي شهده يبلغ في أفضل الحالات بضعَ عشرات الأنفار، ولو أنّ المؤتمر انعقد بالجامعة لكان يمكن أن تحضره المئات. وفيما أنّ الجهة الرسميّة بدت لي متعالية، بل قليلة المبالاة أحيانًا، كان انطباعي مغايرًا تمامًا كلّما تسنّت لي فرصة الحديث مع بعض الطلبة أو مع إحدى الفتيات المبرقعات، تأتي فتضع بين يديّ أوراقًا وتطلب دون مقدّمات، وأنا لا ألمح منها سوى عينين سوداوين مشرقتين، أن أعمل على نشر أشعار وقصص قصيرة لها في ألمانيا. هنالك يتجلّى دفعةً واحدة ما يكمن في الشباب اليمني من اهتمام معرفي عظيم وتعطّش ثقافي وحاجة إلى الحوار والاتّصال.

مُدّ جسرٌ في ذينك اليومين الأخيرين، فلمّا تأهّبنا لعبوره كانت الحقائب قد حُزمت وبقي شعور الغربة. ستّ ساعات بالطائرة، وستّة أيّام في المؤتمر، و«الديوان الغربي الشرقي»، هذا كلّه غير كافٍ، كما يبدو، لتقريب عالمين متغايرين كلَّ هذا التغاير. وإن خرجنا بشيء من هذا اللقاء، فهو أنّ شعر الأمم لا يندمج بعضه في بعض بسهولة اندماج البنوك وشركات السيّارات. لكنّ المفاوضات بدأت.

كُرْهُ الغربِ نفسَه

يَنس يِسّن

ما عسى أن يكون مصير الشعر في زمن العَوْلَمَة؟ نقول: إنّ الأدب لا تحرّكه الأزمنة عادةً، وإنّما الآداب الأخرى التي كُتبت في زمانه ومن قبل زمانه. وحتّى لو افترضنا أنّ اندماجًا شاملاً للأسواق سيزيد من انتشار آداب البلاد القريبة والبعيدة، فإنّ حالةً كهذه لن تخرج عمّا هو مألوف منذ عصر غوته. طوى عصرُ النهضة آلاف السنين للرجوع إلى أقطاب قدماء اليونان والاقتداء بهم. واختُرقت حدودٌ ثقافية للأخذ من أدباء الهند وفارس والعرب ونقل مؤلّفاتهم. وهل من حاجة إلى التذكير بأنّه قبل هذا بكثير، في القرون الوسطى، لم تستوطن فلسفة قدماء اليونان أوروبا ثانيةً إلاّ بفضل أعمال علماء عرب؟ يمكننا أن نقول إذًا إنّ الأدب العالمي كان «مُعَوْلَمًا» أبدًا، وإن كانت عولمته تلك على قدر معرفة أهل زمانها للأقطار وأجيال الناس. وحتّى في الأزمنة المعاصرة، وقبل أن يسير في الناس حديث العولمة، توغّل أدباء كثيرون في آداب حضارات غير حضاراتهم، كما فعل أكتافيو باس(1)، الأديب المكسيكي، الذي أخذ كثيرًا من الثقافات الأجنبية، بل جعل الأخذ منها منهجًا له، وحاول صهر ذلك في تراثه. يمكن أن نسمّي أدب باس أدبًا عالميًا، ولكن، هل يمكن أن ترمي هذه التسمية إلى أكثر من نتاج سوء فهمٍ مثمر؟ فالوسط الذي أدمج فيه باس الآداب الأجنبية ما هو، بطبيعة الحال، سوى ذاتيّته الشخصية المتّصلة بتراثه الثقافي الإيبيري الأوروبي أوثق اتّصال.

غير أنّنا نجد في هذا التراث بالذات شغفًا بالاطّلاع على الأجنبي. فهذا طراز استعماري ينتهي بالاستحواذ على الأجنبي، ويظلّ طرازًا استعماريًا حتّى وإنّ كان الدافع إليه تنديدًا بالاستعمار أو إحساسًا بالذنب لدى المستعمِر عندما يشرع في الاحتفاء بالأجنبي بعد قهره وإخضاعه. وقد جرى التعامل في أوروبا مع الثقافات الأجنبية على هذا الطراز في حالات كثيرة. وما صورة «البدائي النبيل» الذي يُبتغَى الاقتداء بخُلُقه بعد أن هُتك ستره إلاّ إسقاطٌ لتأنيب الضمير، أو، على أقلّ ما يكون، ما هي إلاّ انعكاس لعدم الارتياح تجاه الثقافة الأوروبية. فأيّ شيء يمكن للعولمة أن تأتي به من جديد ههنا؟ تستطيع جدًّا أن تمدّ هذا الطراز الاستعماري من الغرب الأوروبي الطابع إلى ثقافاتٍ وشعوب أخرى، تُنشئ هي بدورها علاقات استعمارية بثقافتها الخاصّة وبالثقافات الأجنبية. وثمّة إشارات إلى أنّ هذا يحصل الآن، إذ بدأ بعض أدباء الشرق ينظرون إلى حضارتهم بعين أوروبية: فحتّى التأسّف النقدي على ما ضاع من مكتسبات حضارية يمكن أن يتّسم بسمات أوروبية كثيرة، ويمكن أيضًا أن يكون غير ذلك. لكن، إذا اتّسم التأسّف بالسمات الأوروبية، فهذا يعني أنّ التدرّب على النمط الأدبي الأوروبي قد تمّ بنجاح. وما يلزم بعدُ سوى حدوث شيء من الكره الذاتي (كأنْ نرى أنفسنا متسبّبين في الضياع، أو نرى أنّنا أسأنا للآخرين) عندئذ تكتمل التشكيلة السيكولوجية التي تستمدّ أوروبا منها إنتاجها الأدبي منذ قرون.

وفوق هذا كلّه، فالأدلّة غير قليلة على أنّ العولمة ليست في أيّامنا سوى مصطلح تمويهي للتستير على استحواذ النمط الغربي على العالم وعلى نحو كاد الآن يكتمل. ذلك أنّ العولمة، كما نرى، لا تحصل باندماج عناصر من كلّ الحضارات وانصهارها في حضارة عالمية مشتركة، ولا تحصل بمكوّنات حضارية تأتي من شتّى أطراف المعمورة لتلتحم في مركز خيالي؛ لا، وإنّما العولمة تحصل بإنتاج البضائع في كلّ بلاد العالم على الطريقة الرأسمالية وبصبّها جميعًا في سوق مشتركة. هذا يعني أنّ الغرب فقد امتيازه، أو بالأحرى أنّ الغرب فرض على العالم كلّه امتيازًا مريبًا، مشكوكًا جدًا في جدواه. فالغرب نفسه تسبّب في خلق

(1) Oktavio Paz



المنافسة التي تهدّد كيانه بالضياع.
غير أنّ البلدان الأخرى أخذت من الغرب السمّ الذي شرع في تدمير ثقافاتها رويدًا. فمعنى العولمة في هذا المجال يكون منتهاه أن يطلع نبت الأمراض النفسية الغربية ويزهر في آداب كلّ البلاد، طال الزمان أو قصر. وهو زهر لا يخفى الآن في الأدب المصري، ولا في الفلم المصري. زهرٌ من ألوانه الكآبة والسخرية وازدراء الذات. زهرٌ لا يسرّ الغربَ دائمًا، لكنّه زهر إذا تلوّن بالكره ونظر الغرب إليه، نظر في مرآة.
على النحو التالي يمكننا أن نتصوّر كيف يكون الأدب المُعَوْلَم: الغرب - الذي هو محقّ في كره نفسه - يصدّر هذا الكره كمحرّك أدبي إلى كلّ العالم مثلما صدّر إليه أنماطه الاقتصادية والحياتية. وسنُلفي في شقق المدن العربية الكبيرة أُسَرًا جامعية من الطبقة الوسطى (طفلان وأمٌّ ذات وظيفة) يقلّدون ويستعيدون جميع ما يعيش عليه الأدب الألماني من اضطرابات نفسية وحساسيات مرضية. وإلاّ، أتُرى الأدب العربي المعاصر يعود للنهل من منابع أصله، من خيام البدو الرحّل، هذا إن كان من قبلُ نهل منها أصلاً؟ كلاّ، بل يغلب على الظنّ أنّ البادية ستصير استعارةً لحزن على ما قد ضاع من تراث.

ثمّ هَبْ أنّ العولمة لا تكون خسارة، وإنّما تكون مكسبًا للتقدّم العصري، يبتهج له عالمٌ متجانس. فكيف يمكن لهذا الابتهاج أن يعبّر عن نفسه أدبيًا؟ أليس يلزم عندئذ أن «تتعولم» اللغات والأشكال الأدبية لكي لا يحدث تناقض بين الثقافة العالمية الجديدة المبتهج بها والثقافات الأصلية الغارقة في الخصوصيات والمحليّة. أوَليس يلزم عندئذ أن يُخلق «شعر عالمي» سهل الترجمة وسهل الاستساغة في كلّ بلد؟ في هذه الحال يصير للأدب العالمي مفهومٌ متقلّص لا يتعدّى اعتبارات الترويج في الأسواق العالمية؟ لكن، رويدك! فحتّى مادّةُ الشعر التي هي الكلماتُ ولغات الشعوب لا تطاوع العولمة. صحيحٌ أنّ اللغات تحمل عناصر عالمية يشترك فيها البشر عامّة، لولاها لما أمكن ترجمتها. لكنّ هذه العالمية هي عالمية الإنسان السابقة لكلّ اندماج سوقي. الإنسان يعبّر عن أمله وحبّه وكرهه بتعبيرات تتغاير بتغاير الحضارات؛ وما أشعار الشعوب جميعًا سوى أقنعة مختلفة لحزنٍ واحد ولفرحةٍ واحدة ولتوقٍ إلى الله واحد. لقد عبّر شِعر الشعوب دائمًا عن هذه العالمية، إنّه الشعر العالمي كما أنشده أمثال حافظ وابن الرومي وغوته وهاينه.

المصدر: صحيفة دي تسايت DIE ZEIT بتاريخ 2000/9/21

ورة فوتوغرافية تاريخية لبعض
نود الحمر بشمال أميركا

الآخر، الاسم المضادّ للذات

عبّاس بيضون

أريد، على عادة العرب، أن أروي ثلاث لحظات أو ثلاث روايات لولادة الذات والآخر عند العرب.

● يجمع رواة مجنون ليلى على أنه غير موجود، مع ذلك يستطردون في ذكر أخباره وأشعاره. فهذا الشخص المخترَع هو مثال غيره من مئات المجانين الذين يختلط في سيرهم الشعر والحبّ والجنون، والذين ملؤوا في الحجاز عصرًا من الشعر يمكن أن نسميه عصر الغرام الجنوني. أن نبدأ من رجل غير موجود وأن نلقي تبعة كلّ ذلك على رجل غير موجود، لا يمكننا أن نجد تاريخًا أكثر معقولية للجنون ولا بداية أخرى. يبدأ الحبّ والشعر من عند مجنون ليلى والمجانين الآخرين، يبدأ الحبّ غشية فورية ويبدأ الشعر هاتفًا من الخارج. والأرجح أننا لا نعرف اللحظة التي غدا فيها الشعر جنونًا والحبّ جنونًا. لمّا كانت الجماعة واحدة والنفس واحدة في أسطورتها كان الشعر قرين السيف والمجد، وليس أدلّ من القلق على هذه الوحدة من اقتران الشعر بالجنون واقترانه بالحبّ. أخرج الحبّ مجنون ليلى إلى الانفراد والاختلاف، إلى البرّية والوعر ومصاحبة الوحوش، حتّى إلى العُرْي والصمت، أي وضعه خارج الجماعة وقطعه عنها. هل كان الشعر المتحالف مع الحبّ عنوان تدهور الجماعة فيما كان الشعر المتحالف مع السيف عنوان مجدها؟ هل خرج الشعر هكذا من الشعر وخرج الحبّ من الحبّ؟ لقد حاد الأمر عن الجادّة، فلا عجب أن يصير الجنون عنوانًا؛ ودخلنا في خوف القطيعة، فلا عجب أن نبدأ من لا أحد، أن يكون الشعر والحبّ والجنون مرادفات لهذا اللامُسمّى. هل انقلبت قوى الجماعة عليها وغدت وحوشًا مفلتة السراح وكائنات غير موجودة ولا معقولة؟ هل كان الحبّ الجنوني والشعر القاتل قربان مجتمع يحاول أن يجد ثانية وحدته الأسطورية، أم هل في مخاض الجنون عرف الشعر وعرف الحبّ ولادة أخرى، وأهمّ من ذلك، وُلد من أب غير معلوم، الفرد والآخر؟

● في مرحلة من العصر العبّاسي وُجد تيّار ثقافي سياسي دُعي الشعوبية. والشعوبية في معناها المتواتر هي ذمّ العرب ومفاخرهم على الأقلّ. لا يهمّني الآن البحث في حقيقة الشعوبية وظرفها... يعنيني الآن شعوبية الشعر، فقد ضمّ هذا التيّار كبار الشعراء يومذاك، عربًا وغير عرب، واقترن بمدرسة في التجديد الشعري ونمط حياة لم يكن في الغالب مقبولاً من العرف والتقليد والدين. كان أبو نواس – على حدّ الرواية – عربيًّا من جهة الأب، وفي الحقيقة ضائع الأصل كما يليق بشاعر عظيم. فما فعله أبو نواس في الشعر والحياة جعله تهكّمه وجرأته غير مفيد لأحد، وغير صالح لأن يكون في رصيد أحد. بدأ أبو نواس احتجاجه بأمر نَفْل وبسيط وجعله عنوانًا لثورته كلّها: سخر من استهلال القصيدة العربية بالبكاء على الأطلال، إذا علمنا أنّ القصائد العربية لم تكن كلّها تستهلّ بالوقوف على الأطلال، وأنّ الوقوف على الأطلال ليس ملزمًا حتّى ذلك الحين، بدا إصرار أبي نواس محيّرًا. أن يكون بيان الجديد يومذاك في مسألة كهذه، فهذا يعني أنّ الخلاف ليس على الشعر وحده، لقد كان المتمرّدون يتجاذبون مع التقليديّين الأسطورة نفسها. أراد التقليديّون أن يجعلوا من البكاء على الأطلال عنوانًا لزمن أصلٍ مزعوم ومواصلة وحدة خرافية لم تتأثّر بكلّ ما جدّ من ثقافات وأقوام وأحداث. وأبو نواس لا يفعل سوى الهزء من هذا الأصل؛ ليس الإنكار بل الهزء. فالمسألة ليست في وجود هذا الأصل بل في تفاهته وتفاهة كلّ أصل. ما يفعله أبو نواس هو ببساطة هجاء الذات مقابل مديحها من الطرف الآخر، وفضح أسطورتها الخاصّة، والضحك من وقارها السخيف. ولم يكن هذا بالتأكيد لحساب أحد، فحين نهزّ

بدوي عائد من صيد الغز



بكلّ هذه الوقاحة نظامًا راسخًا تخيف الأنظمة الأخرى.
والأرجح أنّ موجة من التهكّم الانتحاري غمرت الشعر كلّه بوجه خاصّ. من الطبيعي أنّ هذا الشعر كان أيضًا شعر لذّة ورغبة وفنّ وعيش، بقدر ما هو شعر تباينات نفسيّة وفكريّة. لقد أحلّ هؤلاء المدينة المتحوّلة المتبدّلة الملأى أحداثًا وأوقاتًا محلّ الصحراء الذهنيّة، جغرافيا الوهم، القحط الخالية التي لا يسكنها سوى الأسماء والذكريات الزائفة. مهما كان، فإنّ الانتفاء من الذات كان أيضًا مرادفًا لهذه المدينة الكوسموبوليتيّة التي كانتها العاصمة العبّاسية. لقد كانت هناك تلك الذات الكبيرة الملوّنة التي تحيا وتولد من تقاطع آخرين وتبادل، أو ربّما تشاحن آخرين.

● لعلّ أوّل ما فعلته القصيدة العربية الجديدة اليوم هو إعادة ضمير المتكلّم «أنا» ليكون مجدّدًا محور الكلام، ولم تكن هذه الأنا مجرّد تحرير للذات من ثقافة معمّمة، لا محلّ فيها لخصوصية... ثمّة بالطبع الآخر العدوّ الذي هو الاسم المضادّ للذات. إنّه واحد ضدّها كما هي واحدة ضدّه، والأرجح أنّها قلّما تجد نفسها واحدة إلاّ حياله. الذات المهدّدة لا تجد خارجها سوى أعداء، والذات المفتّتة المنقسمة لا ترتصّ إلاّ في مواجهة العدوّ، والذات الانتحاريّة لا تجد ثمنًا لموتها إلاّ في العدوّ، والذات المستنقعة الراكدة لا تكره نفسها إلاّ في صورة العدوّ، ولو اتّخذ هذا العدوّ اسمًا منها: إنّه التخلّف والميراث والتاريخ والزمن، أي هو صفاتها ونعوتها ومرادفاتها.
أمّا الغرب، فهو شيء من كلّ ذلك. إنّه بالتأكيد مشتبك بذلك الاستسلام للنمط الغربي الذي لم تغفره الذات المزعومة لنفسها. أي إنّه الذات المستسلمة الجبانة المقهورة. فالأرجح أنّ النمط الغربي لم يجد مقاومة تُذكَر إلاّ وقد ساد وانتهى الأمر، وأنّ شيئًا من التكفير يرجع كلّما ذُكر الغرب. ثمّ إنّ الغرب هو أيضًا النفي الكبير الذي تحتاج إليه الذات لوحدتها، الاسم المضادّ الذي تجتمع في مواجهته. الغرب أيضًا هو المعيار الذي لا بدّ من تحطيمه كلّما عجزنا عن بلوغه. لم تنته تلك الفترة التي لا نجد فيها حقًّا لشيء ولا سببًا إذا لم نجد له نظيرًا في الغرب. نقول هذا نظير بروتون ورامبو وبيكاسو وبتهوفن مثلاً. وهذه نظيرة السريالية، وهذه باريس العرب. بل نحن نجد في الغرب حجّة على نفسه، ونجد عنده حجّة لنا وعلينا. إذا كان الغرب مثالاً ومعيارًا، فإنّا في وجوده نبدو دائمًا أقلّ وجودًا. إليوت العرب أقلّ من إليوت، وباريس العرب أقلّ من باريس، ثمّ إنّنا، لفرط ما نيأس من اللحاق بالمثال الغربي، نرتدّ للغضب عليه وتحطيمه. لنقل إنّ الغرب في حال كهذه وسيط بيننا وبين ذاتٍ مجروحة، وهو جزء من اختلال علاقتنا بهذه الذات. ولنقل إنّ كلّ ذلك هو أيضًا جزء من ملابسات اختراع الذات والبحث عنها.
ما دمنا دائمًا ما قبل الذات، فإنّنا بحقّ لن نعرف الآخر. سيبقى الآخر جزءًا من هذا التحقّق المستحيل للذّات والذي يزداد استحالة مع الزمن، بل الآخر جزء من مخاض الذات المتعذّر. وما دام الآخر عالقًا بالذات هذا العلوق المَرَضي، فإنّ ولادته لا تقلّ صعوبة عن ولادتها، واختراعه لا يقلّ وهمًا وخرافة عن اختراعها.

العلاقات الأدبية السورية الألمانية
بمناسبة المعرض الأوّل للكتاب الألماني في سورية

عبده عبّود

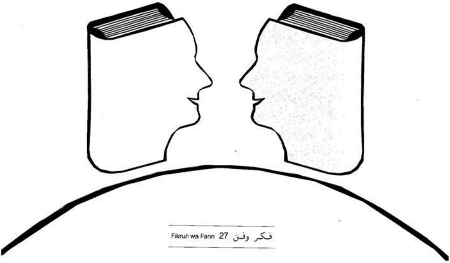
أن يقام معرض للكتاب لا يزيد عدد الكتب المعروضة فيه على ثلاثمئة كتاب هو أمر عاديّ جدًّا. ويمكن أن يحدث كلّ يوم دون أن يشكّل حدثًا ثقافيًّا يستحقّ أن يتوقّف المرء عنده. ولكنّ معرضًا كهذا يمكن أن يتحوّل إلى حدث ثقافي إذا كان معرضًا للكتب الألمانية، يقام في عاصمةٍ عربيّة لم تشهد قبل الآن إقامة معرض كهذا.

وقد حدث ذلك فعلاً عندما قام «معرض فرانكفورت الدولي للكتاب» بنقل قسم من كتبه الألمانية إلى سورية، حيث عرضها بداية في مكتبة الأسد الوطنية بدمشق من 27 إلى 30 نوفمبر 2000، ثمّ في المكتبة المركزية لجامعة حلب، عاصمة الشمال السوري.

وقد ترافق هذا المعرض، المتواضع من حيث كتبه، المهمّ من حيث دلالاته، مع ندوة في دمشق حول «حقوق الملكية الفكرية»، شارك فيها عدد كبير من الناشرين والمهتمّين بقضايا الكتاب من عربٍ وألمان. أمّا في حلب، فقد افتُتح المعرض بمحاضرة حول واقع العلاقات الأدبية واللغوية السورية الألمانية بحضور رئيس الجامعة وكبار المسؤولين فيها، وناشرين، وممثّلي الصحافة المقروءة والتلفزيون السوري. وقد أعقب المحاضرة نقاش مطوّل وساخن حول حركة الترجمة الأدبية بين اللغتين العربية والألمانية، وحول موقع اللغة الألمانية، وحول موقع اللغة الألمانية وآدابها ضمن تعليم اللغات الأجنبية وآدابها في الجامعات السورية.

وأمّا ندوة «حقوق الملكية الفكرية» التي أقيمت في مكتبة الأسد الوطنية، فترجع أهمّيتها إلى أنّ بعض الأقطار العربية ما زال يتلكّأ في توقيع الاتّفاقيّات الدولية التي تحمي تلك الملكية، ممّا يؤدّي إلى ظهور مشكلات تعيق حركة الترجمة والنشر في العالم العربي، وإلى نشوب معارك كلامية وإعلامية بين الناشرين العرب المعنيّين بتلك المشكلات، وإلى دعاوى قضائية، ومصادرة كتب في المعارض، مثلما حدث غير مرّة في معرض الكتاب الدولي في القاهرة، وما إلى ذلك من مشكلات وممارسات عكّرت صفو المشهد الثقافي العربي وشوّهته.

إنّها مشكلات ما كانت لتطفو على السطح لو وقّعت الدول العربية الاتّفاقيّات التي تحمي الملكية الفكرية وحقوق الترجمة والنشر، ولو التزم الناشرون العرب جميعًا بتلك



الاتّفاقيّات. إنّها قضيّة راهنة ملحّة، أراد اتّحاد الناشرين الألمان واتّحاد الناشرين العرب المساهمة في توضيحها وحلّها عبر الندوة التي أقيمت حولها في مكتبة الأسد الوطنية بدمشق، وهي ندوة شهدت مشاركة واسعة من جانب الناشرين والمهتمّين السوريّين، وتخلّلتها مناقشات حامية لما لموضوعها من أهمّيّة وراهنيّة. وأحدث مثال يوضح هذه الراهنية ما حدث في أعقاب فوز الأديب الألماني غونتر غراس بجائزة نوبل للآداب سنة 1999. فقد أثار ذلك الحدث الثقافي اهتمام الناشرين العرب وأوساط الثقافة العربية بوجه عام، وحمل بعض الناشرين على الاعتقاد بأنّ فوز غراس بتلك الجائزة كفيل بترويج الترجمات العربية لمؤلّفاته الأدبية. وعلى ضوء ذلك سارع الناشر والشاعر العراقي المقيم في مدينة كولونيا الألمانية خالد المعالي الذي يملك دار نشر صغيرة اسمها «دار الجمل» إلى الإعلان عن أنّه يملك حقوق ترجمة أعمال غراس كلّها إلى العربية، وهدّد كلّ من يقوم بترجمة أيّ من تلك الأعمال ونشرها دون إذن منه بالملاحقة القضائيّة، حتّى إذا استدعى الأمر الاستعانة بالبوليس الدولي «إنتربول». لقد جاءت تصريحات المعالي هذه بُعيد فوز غراس بجائزة نوبل. وقد صرّح الناشر المذكور أيضًا بأنّ ترجمة عربيّة لرواية غراس الشهيرة «طبل الصفيح» ستصدر عن «دار الجمل» في أوائل عام 2000، وهي ترجمة أنجزها حسّان الموزاني عن الألمانية مباشرة. وتعزيزًا لهذا الموقف، نشرت جريدة «أخبار الأدب» المصرية الواسعة الانتشار، بإذن من الناشر والمترجم، فصلاً من تلك الرواية. ولقد اتّضح في هذه الأثناء أنّ التحذير الذي أطلقه خالد المعالي عبر الصحافة لم يكن غير مسوّغ. فقد صدرت في دمشق عن «دار الطريق الجديد»، وبصورة متزامنة مع صدور الترجمة العربية لرواية «طبل الصفيح» عن «دار الجمل» في كولونيا، ترجمة عربيّة ثانية لتلك الرواية، قام بها المترجم السوري موفّق المشنوق عن اللغة الفرنسيّة. وهنا لا بدّ للمرء من أن يتساءل: كيف تمّ ذلك بهذه السرعة القصوى؟ فيما يتعلّق بالترجمة الثانية، فإنّ صاحبها، وهو طبيب سوري درس في فرنسا ويجيد اللغة الفرنسيّة، كان قد اطّلع على رواية «طبل الصفيح» في ترجمتها الفرنسية، وأعجب بها وقرّر أن يترجمها إلى العربية قبل فوز غراس بجائزة نوبل بعدّة سنوات. وقد قام فعلاً بترجمتها بمبادرة شخصيّة صرف ودونما تكليف من أيّ ناشر، وبعد أن فرغ من ذلك، عرض المخطوط على عدّة دور نشر سوريّة، ولكنّها اعتذرت عن نشره لسببين هما: حجم الرواية الضخم، وتحفّظات على جودة الترجمة. إلاّ أنّ الموقف تغيّر جذريًّا بعد فوز غراس بجائزة نوبل للآداب وبروز اسمه في وسائل الإعلام العربية والأجنبية. فقد ازداد الطلب على مؤلّفاته، واشتدّت الحاجة الثقافية إلى ترجمتها إلى العربية، خصوصًا على ضوء حقيقة أنّ المكتبة العربية شبه خالية من ترجمات لتلك المؤلّفات، ممّا شكّل إحراجًا كبيرًا لحركة الترجمة والنشر في العالم العربي. في ظلّ هذه الظروف، قامت «دار الطريق الجديد» بنشر الترجمة العربية لرواية «طبل الصفيح»، وهكذا صدر في وقت واحد تقريبًا ترجمتان عربيّتان لرواية غراس، إحداهما عن الألمانية والثانية عن الفرنسية، الأولى في كولونيا والثانية في دمشق. أمّا الناشر خالد المعالي الذي يمتلك حقوق ترجمة هذه الرواية وغيرها من أعمال غراس، فقد تحقّقت مخاوفه، واتّهم الناشر العراقي فخري كريم، صاحب «دار المدى» التي تنشر سلسلة أدبية ناجحة بعنوان «مكتبة نوبل»، بأنّه يقف وراء نشر الترجمة السورية لرواية «طبل الصفيح»، وأنّ «دار الطريق الجديد» دار لا وجود لها على أرض الواقع.

ولا ندري ما إذا كان صاحب «دار الجمل» قد لاحق صاحب «دار المدى» قضائيًّا أو بمساعدة الإنتربول، أم اكتفى بتقديم شكوى إلى اتّحاد الناشرين العرب وشنّ حملة صحافية ضدّ خصمه.

ولكنّ الأمر المؤكّد هو أنّ الترجمة العربية لرواية غراس الصادرة عن «دار الطريق الجديد» تباع في المكتبات العربية بصورة عادية، لا بل إنّها متوافرة فيها أكثر من الترجمة التي صدرت عن «دار الجمل» ذات التوزيع المحدود. إلاّ أنّ «طبل الصفيح» قد أظهرت مرّة أخرى جانبًا من النتائج السلبيّة التي تترتّب عن عدم توقيع الاتّفاقيات الدولية المتعلّقة بحقوق الملكية الفكرية، ولا سيّما حقوق الترجمة والنشر. إلاّ أنّ النتيجة الأهمّ لتلك الحادثة التي تعدّ بحقّ فضيحة ثقافية هي أنّها قد قوّت مخاوف المترجم العربي الذي يعيش هاجسًا دائمًا يُقضّ مضجعه، ويحبطه، ويزيد من إحجامه عن ممارسة الترجمة الأدبية عن الألمانية، ألا وهو هاجس الخوف من أن يكون مترجم عربي آخر عاكفًا على ترجمة المؤلّف نفسه. فقد حدث ذلك بالفعل للمترجم المصري المعروف الدكتور باهر الجوهري الذي فرغ من

ترجمة رواية «مومو» لكاتب اليافعين الألماني الشهير ميشائيل إنده إلى العربية، ولكنّ فرحة مترجمنا لم تكتمل، فقد تبيّن أنّ دار النشر الألمانية قد منحت حقوق تعريب تلك الرواية للمترجمة اللبنانية نهى فورست الصرّاف، لا بل إنّ هذه الترجمة قد صدرت في بيروت فعلاً. إنّ عدم التقيّد بحقوق الملكية الفكرية وعدم وجود حدّ أدنى من التنسيق بين المترجمين العرب قد أدّيا إلى حالات مؤسفة من هذا النوع. لذا كان «اتّحاد الناشرين الألمان» و«اتّحاد الناشرين العرب» على حقّ عندما جعلا من «حقوق الملكية الفكرية»، ولا سيّما حقوق الترجمة والنشر، موضوعًا للندوة التي أقاماها في دمشق ضمن «معرض الكتاب الألماني». لقد كانت هذه الندوة هامّة وضرورية، وقد كان الإقبال على حضور جلساتها والمشاركة في مناقشاتها كبيرًا إلى درجة فاقت ما توقّعه منظّموها.

بعد دمشق، انتقل المعرض إلى عاصمة الشمال السوري حلب، حيث افتُتح بمحاضرة حول «واقع العلاقات الأدبية السورية الألمانية وآفاقها»، أي استقبال الأدب العربي السوري في ألمانيا واستقبال الأدب الألماني في سورية عبر الترجمة والتوسيط النقدي. ومن الجدير بالذكر في هذا السياق أنّ سورية بلد لا تدرّس اللغة الألمانية وآدابها في أيّ من جامعاته. رغم ذلك، ظهرت في سورية حركة نشطة لترجمة الأدب الألماني إلى اللغة العربية، إن عن اللغة الألمانية مباشرة، أو عن لغات وسيطة كالإنجليزية والفرنسية والروسية.

وممّا ساعد على ذلك وجود عدد كبير من خرّيجي الجامعات الألمانية الذين لم يتخصّصوا في الأدب الألماني، ولكنّ لبعضهم اطّلاعًا على ذلك الأدب، وهو يجيد اللغة الألمانية إلى هذا الحدّ أو ذاك. ومن العوامل التي ساعدت في تنشيط استقبال الأدب الألماني وجود مجلّة «الآداب الأجنبية» الفصلية التي تصدر عن اتّحاد الكتّاب العرب في سورية، وقد كانت منبرًا لنشر العديد من النصوص القصصية والشعرية والنقدية الألمانية مترجمةً إلى العربية. أضف إلى ذلك حقيقة أنّ الترجمات الأدبية تشكّل حيزًا كبيرًا من برنامج «منشورات وزارة الثقافة» وغيرها من دور النشر السورية، ممّا مكّن من صدور عدد لا بأس به من الأعمال الأدبية الألمانية المعرّبة، ولم تقتصر حركة ترجمة الأدب الألماني إلى العربية على جهود المترجمين الذين ينقلون عن الألمانية، بل برزت ظاهرة ترجمة أعمال أدبية ألمانية عن لغات وسيطة، وتلك ظاهرة إشكالية، لأنّها يمكن أن تؤدّي إلى عدم التكافؤ بين الترجمة والأصل، ولكنّها تدلّ في الوقت نفسه على وجود اهتمام ملحوظ بالأدب الألماني في سورية. وعلى أيّة حال، لا أحد يستطيع أن يرفض الترجمات العربية الجميلة لبعض أعمال الأديب الألماني هرمان هيسّه التي أنجزها الشاعر والكاتب والمترجم السوري المعروف ممدوح عدوان، على سبيل المثال، لمجرّد أنّها أُنجزت عن الإنجليزية، وليس عن الألمانية مباشرة. ولو رفضنا كلّ الأعمال الأدبية التي تُرجمت عن لغات وسيطة للسبب نفسه، لما تبقّى من الأدب الألماني المترجم إلى اللغة العربية سوى النزر اليسير. ومن المحطّات الهامّة في استقبال الأدب الألماني في سورية برنامج النشر الطموح الناجح الذي تنفّذه «دار المدى» تحت اسم «مكتبة نوبل»، وهي سلسلة كتب تحوي أعمالاً روائية وقصصيّة لعدد من الأدباء الألمان الحائزين جائزة نوبل كتوماس مان وهرمان هيسّه، وهاينريش بول. إنّ نصيب الأدب الألماني من هذه المكتبة ليس صغيرًا، وعمومًا يمكن القول إنّ الساحة السورية تشكّل، برغم كلّ ما تحتوي عليه من مشكلات ومصاعب، أحد المراكز الرئيسية لاستقبال الأدب الألماني في العالم العربي.

ولكن، ماذا عن الشقّ الآخر للعلاقات الأدبية السورية الألمانية؟ أي ماذا عن استقبال الأدب العربي السوري في ألمانيا؟ من المؤسف القول إنّ الاهتمام الألماني بالأدب العربي السوري غير كبير، وإنّ ما هو مترجم إلى اللغة الألمانية من أعمال أدبية سورية قليل جدًّا. فهو يقتصر في مجال الرواية على عملين هما «بيروت 75» لغادة السمّان، و«بقايا صور» لحنا مينه. وفي مجال القصّة القصيرة، هناك ترجمة ألمانية لمجموعة قصصيّة وحيدة لزكريا تامر هي «ربيع في الرماد»، ومجموعة مختارات قصصية من سورية، صدرت في الجمهورية الألمانية الديمقراطية سابقًا بعنوان «22 قاصًّا سوريًّا»، ولم تُعَدْ طباعتها بعد توحيد ألمانيا. وفي مضمار الشعر، يكاد الأمر يقتصر على أربع مجموعات شعرية لأدونيس. وباختصار، فإنّ ما هو مترجم إلى الألمانية من أعمال أدبية لا يقدّم للمتلقّي الألماني صورة صحيحة عن الأدب العربي السوري الحديث الذي يحوي العديد من الأعمال الرائعة التي تستحقّ أن تترجَم إلى اللغات الأجنبية. إلاّ أنّ هناك في العلاقات الأدبية السورية الألمانية ظاهرة

تستحقّ كثيرًا من الاهتمام، وهي ظاهرة الكتّاب السوريّي الأصل الذين يكتبون بالألمانية، وأبرزهم القاصّ رفيق شامي الذي يُعَدّ واحدًا من أنجح ممثّلي «أدب المهاجرين» الألماني المعاصر، والشاعر الدكتور عادل قرشولي الذي تبوّأ مركزًا قياديًّا في فرع لايبزيغ لاتّحاد الكتّاب الألمان، وله أكثر من مجموعة شعريّة بالألمانية، والكاتب سليمان توفيق الذي يعيش في مدينة آخن الألمانية ويكتب الشعر والقصّة والمقالة النقدية بالألمانية ويترجم الشعر والقصّة من العربية إلى الألمانية. إنّ رفيق شامي وعادل قرشولي وسليمان توفيق أسماء لامعة في «أدب المهاجرين» الألماني المعاصر، ويمكن أن يشكّلوا جسرًا ثقافيًّا هامًّا بين المجتمعين السوري والألماني إذا توثّقت صلاتهم بوطنهم الأمّ سورية. ولقد كانت هذه الأمور كلّها موضع حوار وتبادل للآراء في النقاش الطويل الساخن الذي أعقب المحاضرة التي افتُتح بها معرض الكتاب الألماني في حلب، ذلك المعرض الذي سلّط الأضواء على العلاقات الأدبية السورية الألمانية وضمن «حوار الحضارات» الذي يدور بين المجتمعين السوري والألماني بأشكال مختلفة وقنوات متعدّدة، ربّما كانت الترجمة الأدبية أهمّها.

ظهرت خلال «معرض الكتاب الألماني» وما رافقه من نشاطات ثقافية عدّة تصوّرات بشأن تطوير العلاقات الأدبية السورية الألمانيّة، لعلّ أبرزها:

– توثيق اللقاءات والاتّصالات بين الناشرين السوريّين والألمان، وذلك بأن يشترك الناشرون السوريون في «معرض فرانكفورت الدولي للكتاب» على نطاق أوسع، علمًا بأنّ المشاركة السورية في ذلك المعرض قد كانت محدودة جدًّا حتّى الآن، وبأنْ تشارك دور النشر الألمانية في «معرض الكتاب» الذي تقيمه مكتبة الأسد الوطنية في دمشق في خريف كلّ عام، وهو معرض غاب عنه الكتاب الألماني بصورة كاملة حتّى اليوم.

– توقيع الاتفاقيات الدولية المتعلّقة بحماية حقوق الملكية الفكرية ولا سيما حقوق الترجمة والنشر، ووضع حدّ لكلّ تلك المشكلات التي يتسبّب بها عدم توقيع الاتّفاقيّات.

– تطوير دراسة اللغة الألمانية وآدابها في الجامعات السورية لأنّ تلك الدراسة تؤهّل المترجمين والمتخصّصين في الأدب الألماني، علمًا بأنّ اللغة العربية وآدابها تدرّس في العديد من الجامعات الألمانية منذ وقت طويل. وضمن هذا السياق، لا بدّ من الإشارة إلى أنّ العلاقات الأدبية مرتبطة أوثق الارتباط بالعلاقات اللغوية، وأنّ تطوير الأخيرة شرط ضروري لتطوير الأولى. لقد حان الوقت لإحداث أقسامٍ للغة الألمانية وآدابها في الجامعات السورية...

– التعريف بالأدب العربي السوري وبما يحتوي عليه من أعمال جديرة بأن تترجَم إلى الألمانية. وعقد لقاءات بين الأدباء الألمان والأدباء السوريّين، وذلك من خلال اتّفاقية تعاون بين اتّحاد الكتّاب العرب في سورية واتّحاد الكتّاب الألمان وغير ذلك من المؤسّسات الأدبية الألمانية...

– تعريف الناشرين السوريّين بما هو جدير بالترجمة إلى العربية من الأدب الألماني المعاصر الذي ظلّ حتّى اليوم شبه غائب عن حركة الترجمة. – توفير التشجيع والرعاية لمترجمي الأدب الألماني إلى العربية ومترجمي الأدب العربي السوري إلى الألمانية، وذلك عبر إجراءات وأشكال ووسائل مختلفة...

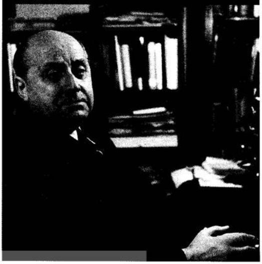
– إحياء جمعية الصداقة السورية الألمانية التي جُمّدت نشاطاتها بصورة كاملة منذ أن حُلّت الجمهورية الألمانية الديمقراطيّة واتّحدت ألمانيا بشطريها الغربي والشرقي في دولة واحدة...

– إقامة جمعية للغة الألمانية وآدابها في سورية، وإقامة ندوة دورية، مرّة كلّ سنتين، حول العلاقات الأدبية واللغوية السورية الألمانية.

وبعدُ، فإنّ إقامة «معرض الكتاب الألماني» في سورية لأوّل مرّة قد كانت، رغم قلّة الكتب التي احتوى عليها ذلك المعرض، خطوة في الاتّجاه الصحيح. فقد أعادت شيئاً من الحرارة إلى العلاقات الأدبية السورية الألمانية وأعطت تلك العلاقات دفعًا ستظهر نتائجه فيما بعد. إلاّ أنّ تلك الخطوة ليست كافية، ولا يجوز لها أن تبقى يتيمة، بل يجب أن تتلوها خطوات أخرى. أوّلها إقامة ذلك المعرض بصورة سنوية، وأن يحدَّد موعده بدقّة وعناية، وأن تُضمَن تغطية إعلامية مناسبة، وأن توسَّع دائرة قطاعات الرأي العام السوري التي يستهدفها، وأن يرافقه برنامج ثقافي جذّاب. وعلى أية حال، فإنّ هذا المعرض يمكن أن يتحوّل إلى قناة من قنوات الحوار الثقافي السوري الألماني وصولاً إلى مزيد من التفاهم والتقارب بين الشعبين. فالأدب كان على امتداد التاريخ الثقافي للبشرية وسيلة ناجعة من وسائل التعارف والتفاهم والتقارب والحوار بين الحضارات.

يعقوب بورغي

غوتفريد بَنّ، شاعر البشاعة



غوتفريد بنّ هو شاعر المدينة الألمانية الكبيرة وأوسع شعراء التعبيريّة الألمان تأثيرًا. يُشرّح العواطف ببرودة كما يشرّح الطبيب العضو بالمشرط، ولا غرابةَ، فقد كان طبيبًا. له قصائد لاذعة السخرية وأخرى يغلب عليها الحزن. من قصائده أصدرت الآن دار «منشورات الجمل» مجموعة صغيرة، لكن مختارة على نحو جيّد، ترجمها إلى العربية خالد المعالي؛ وهي – على ما أعتقد – أوّل ما تُرجم لبَنّ إلى العربية. تتضمّن المجموعة قصائد من جميع مراحل الشاعر الإنتاجية، وخاصّة من المرحلة الأولى، مرحلة شعره التعبيري، كما تتضمّن – وهذا جديرٌ بالتنويه – نصّ حديثٍ إذاعي مشهور، يشرح فيه غوتفريد بَنّ منهجه الشعري وطريقته في التفكير؛ وفي الكتاب مقدّمة تعرض لسيرة الشاعر.

وُلد غوتفريد بنّ عام 1886 وتُوفّي عام 1956، وكان ناقدًا أدبيًا لامعًا ونجلاً من أنجال نيتشه وشوبنهاور. صار شاعرَ الاتّجاه العصري لأنّ شعره اشتغل بوضعيّة الإنسان العصري، ولأنّه، فوق هذا، استخدم لهجة الإنسان العصري. فبينما نُلفي ريلكه يؤلّف في مشكلات الإنسان الميتافيزيقية بلغة عالية وأسلوب رهيب أقرب إلى عصر هولدرلين منهما إلى عصر القنبلة الذرّية، نجد أنّ غوتفيريد بنّ شاعرٌ للبشاعة والعفونة والانحلال، وحسبك ما في هذه القصيدة من بشاعة:

شباب جميل

فم الفتاة الملقاة طويلاً بين القصب
يبدو مقروضًا كثيرًا
عندما فُتح صدرُها، كان المريء مليئًا بالثقوب.
وأخيرًا وُجد بجُحر فئران صغيرة وليدة
في عريشةٍ تحت الحجاب الحاجز.
واحدة منها صغيرة كانت ملقاةً ميتة
والأخريات كنّ يعشن من الكبد والكلى،
شربن دمًا باردًا وأمضين
هنا شبابًا جميلاً.
وأتى موتهنّ جميلاً وسريعًا أيضًا:
أحدٌ ما ألقى بهنّ جميعًا في الماء.
أوه، أيّ صريرٍ كان لتلك الأفواه الصغيرة!

تعاطَفَ بَنّ في بداية الثلاثينات مع هتلر والحركة النازية مدّةً وجيزة، كما يظهر من بعض المقالات التي كتبها، دفعه إلى ذلك قلّةُ ارتياحه للثقافة العصرية. لكنّ تعاطفه ذاك لم يظهر في شعره، لحسن الحظّ؛ ثمّ إنّه ما ألّف شعرًا سياسيًّا قطّ ولا مدح أصحاب السلطة النازيين. ومع هذا، فقد لحقت به الزراية والإدانة في أواخر الحقبة النازية، وأُهمل ذكره إلى أن كانت أوائل الخمسينات، فاكتُشف من جديد وغدا مذّاك من أكثر أقطاب الشعر تأثيرًا في جيل الشعراء الشباب. نلمس

شيئاً من الكآبة والحزن في قصائد بَن المتأخرة، كما نلمس فيها اهتمامًا منه بالنغم والإيقاع الشعريّين ؛ وقد أهملهما من قبلُ أو إنّه استخدمهما على سبيل السخرية، غير أنهما صارا في مراحل إنتاجه المتأخّرة عنصرًا أساسيًّا من عناصر شعره. ومع أنّ كثيرًا من هذه العوامل اللفظية يختفي في الترجمة، فإنّا نحسّ، عند قراءة الترجمة العربية التالية، بشيء غير قليل من كآبة هذا الشاعر المفكّر:

لم أكن أكثر وحدةً أبدًا

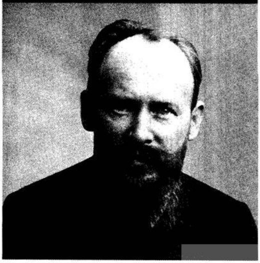
لم أكن أكثر وحدةً أبدًا ممّا كنت في شهر آب:
ساعة الإنجاز - في الأراضي
حيث الحرائق الحمراء والذهبية
لكن أين هي حدائق رغبتك.

البحيرات ناصعة، السماء رخوة
الحقول صافية وتلمع ببطء
لكن أين هو النصر ودلائل النصر
من المملكة التي تمثّلها؟

حيث كلّ شيء يُثبت نفسه بالسعادة
ويتبادل النظرات والخواتم
في رائحة النبيذ، في سُكرة الأشياء:
هل تخدمُ السعادة الأخرى، هل تخدم الروح؟

بيد أنّ هذه الترجمة انطوت، للأسف، على سوء فهم مزعج، إذ جاءت بالبيت الأخير في صيغة الاستفهام، مع أنّ الكلام إخباريٌّ في الأصل: «حيث كلّ شيء يُثبت نفسه بالسعادة... تخدم أنت السعادة الأخرى، تخدم الروح.»

كريستيان مورغنشتيرن، شاعر الدعابة



من ترجمات الأشعار الألمانية التي أصدرتها دار «منشورات الجمل» في السنوات الأخيرة كتابٌ ممتع جدًّا، يحتوي على بعض قصائد كريستيان مورغنشتيرن، عنوانه «سماء وأرض». ومورغنشتيرن هذا هو فكاهيُّ الشعرِ الألماني، وقد لحقته المنيّة في سنّ مبكّرة، للأسف. وُلد عام 1871 ومات مسلولاً عام 1914، لكنّ قِصَرَ عمره لم يمنعه من أن يتّخذ مركزًا مرموقًا في تاريخ الأدب الألماني. وقد وُفّقت دار «منشورات الجمل» في اختيارها فاضل العزّاوي مترجمًا لقصائده، فالعزّاوي - وهو شاعر وروائي عراقي يعيش ببرلين - يُعَدّ من الشعراء العرب الأقلاّء البارعين في الشعر الهزلي؛ بل إنّه - كما يقال - أدخل الدعابة في الشعر العربي المعاصر. لكنّ دعابة مورغنشتيرن، مع سهولة استيعابها في نصّها الألماني، لا تكاد تطاوع الترجمة، ذلك أنّه ما ينفكّ يعبث باللغة وبرنّة الألفاظ والقافية، ثمّ إنّه يعمد كثيرًا إلى الأحرف ومقاطع الكلمات فيعكسها على سبيل المزاح. فهو عندي أشبه بالحريري في براعة التصرّف اللغوي.

أتت «قصائد المشنقة» الشهيرة في مركز المختارات المترجمة التي ابتدأها العزّاوي بقصيدة تشير إلى أنّ مزاح مورغنشتيرن قد يكون أحيانًا ذا خلفيّة جدّيةٍ قاسيةٍ قساوةَ الحياة:

جبل المشنقة

غير مفهومِين من القوم البلهاء
نمارس لعبة الحياة.
هذا بالذات، هذا الذي لا يمكن تجنّبه،
يخصب سخريتنا كهدف.

ربّما تسمِيه ثأر أطفال
من الجدّ العميق للوجود،
سوى أنّك سوف تعرف الحياة أفضل
عندما تتعلّم أن تفهمنا.

بطبيعة الحال، يضيع كثير من الجماليّة الشعرية في الترجمة، مهما كانت دقّتها، وبما أنّ العزّاوي أهمل القافية كلّية، فإنّ شيئًا غير قليل قد ضاع في ترجمة شعر مورغنشتيرن الذي اهتمّ كثيرًا بالقافية وجعلها عنصرًا من عناصر شعره الهزلي المركزية. وما ترجمة العزّاوي إلاّ أداء للمعنى، من دون نقلٍ للعنصر الجمالي. وإذا نظرنا في «أغنية المهد لطفل المشنقة»، على سبيل المثال، شككنا في أنّ القارئ العربي يستطيع أن يفهمها من الترجمة على حقيقتها: بهذه القصيدة عارض مورغنشتيرن على نحو هزلي أغنيةَ أطفال مشهورة في ألمانيا، وبنى قصيدته على التشبيه بين السُّحب والشياه. وهذا التشبيه، وإن كان مألوفًا لدى الألمان، فهو لدى العرب ليس ببديهي. من هنا يضيع «بيت القصيد»، وهو أنّ الخروف من بخار، فالخروف استعارة للسحابة، فكان من اللازم أن يُؤتى هنا بملاحظة لشرح هذا. وهاك نصّ الترجمة:

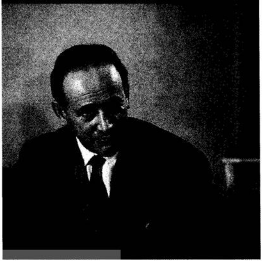
أغنية المهد لطفل المشنقة

نم يا بنيّ نم
في السماء خروف يرعى،
خروف من بخار
يخوض مثلك كفاح الحياة.
نم يا بنيّ نم.

نم يا بنيّ نم
الشمس افترست الخروف،
لعقته بعيدًا عن القعر الأزرق
مثل كلب بلسانها الطويل.
نم يا بنيّ نم.

إذًا فليست كلّ قصيدة مترجمة في هذه المجموعة تُطرب قارئها العربي كما يُطرب أصلُها القارئ الألماني. وعلى كلّ حال، فإنّ الكتاب الصادر يحتوي على تلخيص لحياة مورغنشتيرن وعلى بعض نصوصه النثرية، وهذه إضافة مفيدة تجعل القارئ العربي، رغم صعوبات الترجمة، يتعرّف لونًا جديدًا من ألوان الشعر الألماني وضربًا من ضروبه لم يُنقل إلى العربية من قبل.

باول تسيلان، شاعر الهلوكوست



باول تسيلان هو من أهمّ شعراء القرن العشرين الألمان الذين يسمع بهم الأجانب ولا يكادون يقرءون لهم شيئاً. والسبب بيّن، ذلك أنّ طريقة تسيلان في التعامل مع اللغة الألمانية تغصّ بالتجديد وبالشذوذ عن المألوف على نحو يجعل ترجمة شعره من أعسر ما يُرام. إنّه لا يعبث باللغة كما عبث بها مورغنشتيرن، وإنّما يقتضبها ويقلّصها ويبتدع استعارات معقّدة ورموزًا ويعمد إلى الإشارة والتلميح كثيرًا. فمن أراد أن يفهم تسيلان – ولا سيّما أعماله المتأخّرة – كان عليه أن يمعن النظر في قصائده وأن يشتغل بديوانه طويلاً. فيَحسُن إذًا بالمترجم، قبل أن يبدأ في ترجمة قصائد لتسيلان، أن يسأل نفسه مليًّا أيها تطاوع الترجمة أصلاً، وهل أنّ نقلها إلى لغة أخرى يمكن أن يخرج بشيء معقول.

أصدرت مؤخّرًا دار «منشورات الجمل» التي بمدينة كولونيا أوسع مجموعة شعرية لباول تسيلان ظهرت حتّى الآن بالعربية؛ وقد صدر من قبلُ لهذا الشاعر مجموعات أخرى بالعربية، لكنّ نقلها لم يكن من الأصل الألماني وإنّما من ترجمته الفرنسية. أمّا المجموعة التي صدرت الآن – عنوانها: باول تسيلان، سمعتُ من يقول – فترجمها من الألمانية وأصدرها مدير دار «منشورات الجمل» خالد المعالي الذي اشتغل بتسيلان كثيرًا وبات يكنّ لأعماله تقديرًا عاليًا. واختار المعالي لهذه المجموعة، بغضّ النظر عن مشاكل الترجمة، قصائد تمثّل كامل ديوان تسيلان.

قد يحاول من ينقل شعر تسيلان إلى لغة أخرى أن يقلّد فيها العنصر اللغوي التجديدي الذي يبهر القارئ الألماني كثيرًا، وإن كان هذا القارئ محتاجًا إلى بعض الوقت ليستوعبه. بيد أنّ محاولة المترجم هذه تصطدم بصعوبة تزداد كلّما بعُدت الألمانية عن اللغة المنقول إليها. ولمّا كانت العربيّة تختلف في صرفها عن الألمانية كلّ الاختلاف، فإن المحاولة المذكورة تصبح شبه مستحيلة النجاح. يجب إذًا ترجمة المعنى، وهذا بدوره يستوجب من المترجم أن يجتهد في استيعاب معنى قصائد تسيلان. وجديرٌ بالتنويه هنا أنّ الكتاب الصادر يحتوي على بعض الكلمات التي ألقاها تسيلان وعلى بعض المقالات التي شرح فيها علاقته بالشعر، كذلك على مقدّمة توضّح بعض خلفيّات سيرته بإيجاز في ستّ صفحات، ربّما هي غير كافية لهذا الشاعر الذي يتّصل فهم شعره أوثق الاتّصال بمعرفة تفاصيل سيرته.

وُلد تسيلان عام 1920، وهو من الأقلية الألمانية برومانيا ومن أصل يهودي. وقد زُجّ في الحرب العالمية الثانية بيهود رومانيا في معسكرات العمل. فمات أبو تسيلان بالتيفوس وأُعدمت أمّ تسيلان رميًا بالرصاص. وقد ظلّت قصائد تسيلان تعكس باستمرار هذه المحنة التي عاشها وتعكس الهلوكوست بوجه عام، وتشير إليهما دون الجهار بهما صراحةً أبدًا، وإنّما دائمًا بالتلميح المقطّع والإشارة المحرّفة، إلاّ ما كان ربّما من قصائده الأولى التي ألّفها في الأربعينات والخمسينات حيث يظهر في عرضه لما كابده في الهلوكوست، مقارنةً بقصائده الأخرى، شيء من التصريح المباشر، كما في هذه القصيدة التي هي ربّما أشهر قصائده:

تسلسل الموت

حليبُ الصبح الأسود نشربك مساءً
نشربك ظهرًا وصباحًا نشربك ليلاً
نشرب ونشرب
الموت أستاذٌ من ألمانيا عينه زرقاء
يصيبك بطلقة رصاصية ، يصيبك بدقّة
رجلٌ يسكن في البيت شعرك الذهبي مارغريته
يحرّض كلابه علينا يُهدينا قبرًا في الأعالي
يلعب مع الأفاعي ويحلم الموتُ أستاذٌ من ألمانيا
(. . .)

حرص خالد المعالي على الدقّة في الترجمة ، فجاءت ترجمته حرفيّة دونما استثناء يُذكر . هذه ميزة الترجمة ، وفي الوقت ذاته عيبها الأكبر . إنك ، وإن لم تقرأ من قصائد ريلكه أو تراكل إلاّ ترجماتٍ ، تُحِسُّ بأنّهما شاعران كبيران ، لأنّ شاعريّتهما تخترق الترجمة وتنفذ منها . أمّا تسيلان ، فنستبعد أن تقدر الترجمة على الإيفاء بشعره بسبب الصعوبات اللغوية التي ذكرناها . ولعلّ قصيدة «مندورلا» مثال حسن يوضح أسلوب تسيلان الشعري ويبيّن إمكانات الترجمة هنا وحدودها :

مندورلا

في اللوز – ماذا يوجَد في اللوز؟
اللاشيء
يقف اللاشيء في اللوز .
أنه يقف ويقف .
في اللاشيء – من يقف هناك؟ الملك .
هنا يقف الملك ، الملك .
أنه يقف هنا ويقف .
(. . .)
أيها اللوز الفارغ ، أيها الأزرق الفاتح .

القصيدة ، كما نرى ، غير مفهومة بالعربية ، وفي أمسّ الحاجة ، ككثير من قصائد تسيلان ، إلى الملاحظات والحواشي . كان يلزم على المترجم أن يشير ، على الأقلّ ، إلى معنى عنوان القصيدة ، ما دام أنه عزف عن ترجمته واكتفى بنقله بالأحرف العربيّة . وكان ممكنًا أن يترجمه بكلمة «هالة» ، ذلك أنّ «مندورلا» الإيطالية تعني «لوزة» إشارةً إلى شكل الهالة التي تحيط بالمسيح ومريم العذراء في تصاوير الفنّ المسيحي . هذه المعلومة لا تكفي بمفردها لفهم القصيدة فهمًا كاملاً ، لكنّها تجعل القارئ يدرك أنّ للقصيدة بُعدًا دينيًّا أيضًا : «في اللوزة» ، أي في الهالة اللوزيّة الشكل ، يكون المسيح عادةً في التصاوير التي تمثّله على كرسيّه يومَ القيامة . وعندما يقول تسيلان «في اللوزة لاشيء» ، فهو يستخدم صيغة بيانيّة واضحة ليعبّر عن غياب الله . لكنّ القارئ العربي لا يدري من هذا شيئاً لأنه ليس ملمًّا بدقائق الفنّ المسيحي الإلمامَ الأوروبي بها ؛ فكان من واجب المترجم أن يقرّب المعنى إلى الذين أعدّ لهم الترجمة . إلى هذا ، فقد وقع المترجم في أخطاء معنوية ، كقوله «الأزرق الفاتح» ، والأصل يقول «الأزرق الملكي» ، ولا أدري لما جعل المترجم هذا الأزرقَ فاتحًا وهو ليس بفاتح ؛ ونَعْتُ الأزرق بأنّه ملكي مهمٌّ في سياق القصيدة ، إذ هو يشير إلى الملك ، أي إلى الله . لذا ، ولغير ذا ، أكاد أعتقد أنّ المترجم لم يمعن التفكير في هذه القصيدة كما ينبغي . أضفْ إلى هذا أخطاءً لغوية في عدّة قصائد من المجموعة ، كقوله «أنّه يقف» ، يكرّرها مرّتين ، والصواب «إنّه يقف» ، بوجوب كسر همزة «إنّ» ، أو قوله في قصيدة «تسلسل الموت» : «حليبُ الصبح نشربك» يعيدها مرارًا ، مع أنّ الصواب : «حليبَ الصبح» ، منصوب لأنّه منادى . فأخطاء كهذه خليقة بأن تزعج القارئ المثقّف ؛ ونحن نأمل بألاّ تُفتر رغبتَه في شعر تسيلان .

هذا ، ولا بدّ من التنويه بمجهودات خالد المعالي الذي نرى في ترجماته لهذه المجموعة بدايةً هامّة لتعريف القارئ العربي بشعر تسيلان وعملاً أوّليًا ، سوف يشكره له المترجمون الذين يرومون في المستقبل الاشتغال بهذا الشاعر الفذّ .

الكتب :

HIMMEL UND ERDE, AUSGEWÄHLTE WERKE
Christian Morgenstern
سماء وأرض . قصائد ونصوص مختارة
كريستيان مورغنشتيرن

AUSGEWÄHLTE GEDICHTE
Gottfried Benn
قصائد مختارة
غوتفريد بَنْ

ICH HÖRTE SAGEN, GEDICHTE UND PROSA
Paul Celan
سمعت ما يقول . مختارات شعرية ونثرية
باول تسيلان
صدرت هذه الكتب الثلاثة من دار منشورات الجمل ، كولونيا

تلقّي الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية
في البلاد الناطقة باللغة الألمانية

ريغينه كايل ساغافي

حتّى نرسم مسار نفاذ الأدب المغاربي، الفرنكوفوني، إلى البلاد الناطقة باللسان الألماني، يجب أن نعود إلى سنة 1955 حيث ظهرت أوّل ترجمة منه، ويتعلّق الأمر «بصندوق العجائب» للكاتب المغربي أحمد الصفريوي، وتلتها ترجمات أخرى سنة 1956، وهي «الدار الكبيرة» و«الحريق» لمحمّد ديب، ثمّ «الأرض والدم» لمولود فرعون، وكلاهما كاتب جزائري.

لقد مرّت خمس وأربعون سنة منذ ذلك الوقت، ومرّ جيلان وتعاقبت مراحل تلقّ عديدة. إنّ تحليلاً معمّقًا لاستراتيجيّات تسويق هذا الأدب وكيفيّة استقباله يكشف عن خضوعه – في الغالب – لما أسمّيه «تغيير السياق»، وهو أن تُقدّم أحداثٌ مزامنةٌ أو سابقة لظهور عمل أدبي معيّن على المعطيات الأدبية في حدّ ذاتها. وبعبارة أخرى، فإنّ هذا الأدب متأرجح بين التهميش والتسويق، بحسب أفق مفترض لتطلّعات قرّاء مفترَضين، وإن كان هذا قد يؤدّي إلى خطر خضوعه لسوء فهم كاشف.

ويمكننا أن نميّز فترتين من التلقّي، يتوسّطهما فراغ شبه تام. الفترة الأولى – من 1955 إلى 1963 – تعكس بصفة مقبولة بزوغ أدب دول المغرب العربي المكتوب بالفرنسية، وخاصّة الأدب الجزائري. وقد شهدت هذه الفترة صدور جلّ ترجمات الكتب الكلاسيكية من جيل 1952، وذلك بفارق زمني أدنى: ثلاثيات كلّ من محمد ديب ومولود فرعون، ثمّ «الهضبة المنسية» لمولود ماميري و«نجمة» لكاتب يس و«القانطون» لآسية جبار و«آخر انطباع» لمالك حدّاد و«تمثال من ملح» لألبير ميمي. وباختصار، فإنّها فترة حرب التحرير الجزائرية التي تترجَم باهتمام متزايد على ضفّتي نهر الراين.

ومن 1963 إلى 1978 لم يعد هناك شيء يُذكر، باستثناء إعادة النشر لروايتين لمولود فرعون في عامي 1967 و1968 بألمانيا الشرقية، وصدور أوّلي، كذلك عام 1967، لترجمة «حياة مليئة بالثغرات» للشرحادي، أوّل ممثّل لما يسمّى بأدب الفقر. إنّ تجديد أدب المغرب العربي الذي أثارته مجلّة «أنفاس» (1966 – 1972) في الستّينات والسبعينات قد مرّ في غفلة تامّة في ألمانيا.

ومن 1978 إلى 1984 نشهد بعض النهضة بظهور ثمانية عناوين وإعادة نشر كتابين اثنين. فالقارئ الألماني، أو على الأقلّ الألماني الشرقي، رأى صدور أوّل كتاب لبوجدرة (1978)، وأوّل كتاب لبن جلون (1979)، وكذلك حشدًا من العناوين «النسائية» تحمل أسماء عائشة لمسين وليلى سبار وإدريس الشرايبي وعلي غالم، وهي عناوين تتناول قضايا المرأة، اضطهادها وتحريرها، غير أنّها تتطرّق أيضًا إلى المشاكل السيكولوجية والثقافية الاجتماعية في غمرة الاستعمار.

لكن، ابتداء من 1985، يظهر أنّ نوعًا من الاستمرار قد بدأ يعلن عن نفسه، وما زال المؤشّر في تصاعد إلى يومنا هذا. ففيما سجّلنا من 1955 إلى 1985 ثلاثة وعشرين عنوانًا، فإنّنا نضيف إليها، من 1985 إلى 2000، مئة وسبعة عشر عنوانًا جديدًا واثنين وأربعين من الكتب التي أعيد نشرها، بغضّ النظر عن المنشورات المدرسية والمؤلّفات السوسيولوجية لفاطمة المرنيسي وعن أدبيّات المغرب العربي بغير الفرنسية. أليس هذا نموًّا عظيمًا، لا يكاد يُصدَّق؟ لكنّنا ما أن نشرع في بحث أسبابه حتّى يتراجع النموّ كأنّ شيئًا لم يكن. وبالفعل، فإنّ مسار الأدب المغاربي عبر دور النشر الألمانية متأثّر كثيرًا بأحداث تزامنه أو تسبقه أو حتّى بأحداث لا علاقة لها بالأدب، لكنّها تسيطر على سوق الكتاب. فلا يمكننا ألاّ

نربط بين هذا وذاك وألاّ نذكر سلسلة الأحداث السياسية والثقافية التي زامنت تضخّم النموّ المذكور : في 1987 مَنْح جائزة كنكور لطاهر بن جلّون ، وفي 1988 جائزة نوبل لنجيب محفوظ ، وفي 1989 بداية قضية سلمان رشدي ، وفي 1990 الرواج الهائل لكتاب بيتي محمودي «بدون ابنتي ، مستحيل» ، وفي 1991 حرب الخليج ، ومنذ سنوات الوضع المتأزّم في الجزائر إلى الآن . لكنّ هذا التطوّر ، إن كان يثير عندنا اهتمامًا متزايدًا بالأدب الصادر من البلدان المعنية ، فإنّه يعرّض في نفس الوقت الأدب للبقاء منغلقًا في أنماط قراءة اختزالية . هذا لأنّه يبدو أنّ دول المغرب العربي لا تؤخذ بعين الاعتبار كحقل للاكتشاف بقدر ما تؤخذ كشاشة عرض لأفكار جاهزة وأخرى مسبّقة تتلخّص في أربعة أصناف ، بل في أربعة مفاتيح ، كلّها من أجل فتح سوقنا لأدب المغرب العربي : بؤس العالم الثالث ، والشرق العجيب الغريب المعطّر بماء الورد ، والخوف من الإسلام والافتتان به في آن ، ومسائل اضطهاد المرأة المسلمة وتحريرها .

لقد فقد كبار الناشرين اهتمامهم بأدب المغرب العربي زمنًا طويلاً لضآلة مبيعاته في البلاد الناطقة بالألمانية . فالناشر الكبير سوركمب(1) ، الذي روّج الأدب الأميركي اللاتيني في السوق الألمانية على نحو هائل ، عزف أربعين عامًا عن الإصدار من الأدب المغاربي بعد تجربة أولى قام فيها بنشر «نجمة» لكاتب يس عام 1958 ، وقد أعيد نشرها عام 1987 . ثمّ نشر عام 1998 «تيميمون» (في ترجمة رديئة) و«النقع» عام 2000 ، كلاهما لرشيد بوجدرة . أمّا دار النشر روفولت(2) ، فإنّها ، فيما يخصّ بن جلّون ، قد انتظرت زمنًا بعد حصوله على جائزة كنكور قبل أن تغامر ، عام 1989 ، بإصدار عناوين له ؛ وقد صارت ، من 1991 فصاعدًا ، دار النشر الرسمية لهذا الأديب المشهور بعد أن تركت دورَ نشرٍ شرقية صغيرة تمهّد الطريق وتهيّئ السوق لمؤلّفاته .

غير أنّ تحفّظ دور النشر الألمانية بدأ يتقلّص ابتداءً من منتصف التسعينات ، حيث صارت تنشر لهذا أو ذاك من مؤلفي المغرب العربي في تجربة أولى ، وليس بالضرورة ضمن تخطيط واسع لإصدارات لاحقة . فنشرت بيبر(3) «الناظرة الحرام» لنينة بوراوي ، ونشرت كيبنهويَر وفيتش(4) «الأميرة

(1) Suhrkamp (2) Rowohlt (3) Piper (4) Kiepenheuer & Witsch

المغربية» لمحمد ديب ، ونشرت بيبر «عرس على البحر» لعبد القادر بن علي ، وهو مغربي يكتب بالهولندية . وسوف يتبيّن إن كانت دار النشر الأدبي لخترهاند(5) التي أصدرت الآن «عشّاق في انفصال» لأنور بن مالك حريصة على رعاية هذا الأديب بإصدار رواية له أخرى ، لا تدور أحداثها في جزائر اليوم ، هذه المرّة ، وإنّما في أستراليا القرن الماضي .

إنّ نشاط النشر يتوزّع عمومًا بين ستّة أصناف من دور النشر ، تكاد ، بفعل سياستها النشرية وطابعها الخاص ، تعرّض الأعمال التي تتبنّاها إمّا إلى الهامشية وإمّا إلى الابتذال ، مع أنّ دور النشر هذه تجتهد كثيرًا في إبراز الأعمال المعنية لكي لا يغمرها بحر الإصدارات السنوية الجديدة . فثمّة أكثر من

(5) Luchterhand



محمد ديب

أربعين دارًا للنشر في هذا المجال : منها في الدرجة الأولى الدور اليسارية من الجمهورية الألمانية الديمقراطية سابقًا المتعاطفة مع العالم الثالث والجزائر الاشتراكية ، ومنها دور نشر سويسرية ونمساوية أميَلُ إلى التعدّدية الثقافية ، كذلك مجموعةٌ من دور النشر المتخصّصة ، بعضها متخصّص في الأدب الطليعي ، وبعضٌ متخصّص جغرافيًا ، وبعضٌ في المرأة ، وبعضٌ من ذئاب السوق المتخصّصة في اصطياد الفرص التجارية .

وإضافةً إلى أنّ سياسة دور النشر المذكورة ليست بالسياسة التي تشجّع الاهتمام الأدبي الخالص ، فإنّ عناوين المجموعات التي تُدرج فيها الكتب المغاربية الصادرة تخفي على نحو أوسع صبغتها الأدبية . هذا ما أسمّيه ظاهرة تغيير سياق الأدبيّات المغاربية . ويحصل هذا التغيير إمّا خارجيًا ، أي بوضع الكتاب في سياق غير أدبي ، يكون عادةً سياقًا سياسيًّا واجتماعيًا ، وإمّا داخليًا ، أي بإدراج الكتاب في مجموعة معيّنة من مجموعات دار النشر المعنية .

يبقى أنّ المجموعات ذات الطموح الأدبي قليلة جدًا ، نذكر منها «إصدارات جديدة»(6) ، و «أعلام الأدب المعاصر»(7) ، و «السلسلة الأدبية الجديدة»(8) . وأكثر من هذه تخصّصًا مجموعاتٌ تحصر الكتب في إطار جغرافي ، كمجموعة «الأدب العربي» ، تصدرها دار النشر لينوس فرلاغ(9) ، ومجموعة «حوار العالم الثالث» ، تصدرها دار النشر «أونيونس فرلاغ»(10) ، ومجموعة «جنوب شمال»(11) ، والمجموعة الجديدة «أوروبا ترانسفير» ؛ إضافة إلى مجموعات

(6) Edition Neue Texte (7) Klassiker der Moderne
(8) Neue Literarische Reihe (9) Lenos Verlag (10) Unionsverlag



إدريس الشرايبي



رشيد بوجدرة



رشيد ميموني

كثيرة للمرأة مثل «المرأة الجديدة» و«نساء من الشرق يتحدّثن» . وأخيرًا نذكر دار النشر «هاينه»(12) التي لا تفرّق بين النصوص الأدبية والوثائقية .

إنّ المصير المهيّأ أحيانًا لبعض العناوين ليحتاج ، في هذا السياق ، إلى أن تُفرَد له دراسة خاصّة . لكنّنا نقتصر هنا على حالة واحدة معبّرة عن الوضع العام ، ذلك أنّ «حزام الغول» ، من مجموعة قصص للجزائري رشيد ميموني ، تحوّلت في ترجمتها الألمانية إلى «خلفَ خمار الياسمين» .

فلا عجب إذًا ، أن يؤدّي نزع الطابع الأدبي عن المؤلّفات المغاربية إلى قلّة الاكتراث وسوء الفهم من طرف الصحف الثقافية الألمانية الكبيرة . فنقرأ في الملحق الثقافي لصحيفة

(11) Reihe Süd – Nord (12) Heyne



عزوز بجاج

فرانكفورتر ألغماينه ، على سبيل المثال ، تعليقًا على رواية «مباراة الرمي بالقوس» ذات الأسلوب الشعري لحبيب تنغور التي صدرت ترجمتها عام 1993 ، يقول التعليق ما ملخّصه أنّ هذا تأليف مشوّش جدًّا ، بل عشوائي كأنّه صورة مباشرة للفوضى التي يعيشها الجزائريّون . وعوض أن يحاول الناقد تحليل البنية المتراكبة في هذا العمل الطليعي ، أصدر حكمًا نهائيًّا يمتزج فيه التعالي بعدم الفهم ، فقال : «إنّ كتابه ، وإن لم يكن تحفة فنّية ، مجموعةٌ من أصوات متفرّقة جاءت من جوّ مقبض . وإنّه لعملٌ محترم في حدّ ذاته أن تُنقَل إلى الألمانية محاولةٌ لمعالجة الوضع الجزائري الراهن أدبيًّا .» فهذا موقف يعبّر إلى حدّ كبير عن النظرة الأروبية «المشغوفة بالغريب والمولعة بالعَجَبيّة» التي نقدها شارل بون ورآها تؤدّي إلى قراءة الآداب الأجنبية على أنّها تقارير عن المجتمعات الصادرة منها أو تحاليل لأوضاعها السياسية ، متجاهلةً في تعاليها أنّها نصوص أدبية وليست أدلّة سياحية أو نشرات سياسية .

أمّا «جوائز الالتزام» ، فالجدير بالذكر أنّه إن مُنحت جائزة أدبية في ألمانيا لمؤلّف من المغرب العربي ، فإنّ منحها يأتي وفقًا لنوع من المصلحة العامّة ، بل من المشروعية الاجتماعية . هكذا على الأقلّ فيما يتعلّق بأربع الجوائز التي مُنحت حتّى الآن : جائزة الأدب لآسية جبّار عام 1989 على كتابها «ظلّ سلطاني» ، وجائزة دور النشر الألمانية للسلام عام 2000 على مؤلّفات آسية جبّار الكاملة ، وجائزتان صغيرتان مُنحتا 1998 و1999 لعزوز بجاج .

إنّ هذه الجوائز التي مُنحت لأعمال مغاربية تشير ، على كلّ حال ، إلى تغيير أكيد : فقد ظلّ أدب شمال إفريقيا مهملاً سنين طويلة في البلاد الناطقة بالألمانية حيث كان صداه الجامعي ضئيلا ، إن لم نقل معدومًا . وحيث لم يكن له إطار إعلامي يُذكر ، يُظهر قيمته من حيث هو أدب ويحدّد الاتّجاهات الكفيلة بلفت وسائل الإعلام ، ومن ثَمّ الجمهور ، إليه . لكنّ هذا الوضع بدأ يتغيّر تدريجيًّا منذ بداية التسعينات ، ربّما بفعل أحداث الجزائر من ناحية ، ونزعة التداخل الثقافي الجديدة الواردة من الولايات المتّحدة الأميركية في صيغة ما يسمّى «بالدراسات بعد الاستعمارية» ، ممّا أدّى إلى ازدياد أدبيّات المغرب العربي في سوق البلاد الناطقة بالألمانية ، وخاصّة في طبعات كتب الجيب .

حضور الأدب العربي المترجَم
في سوق البلاد المتكلّمة بالألمـانية

هارتموت فيندريش

إنّ تاريخ حضور الأدب العربي في سوق الكتاب بألمـانيا وسويسرا والنمسا يتّصل بعض الاتّصال بتاريخ حضور أدب العالم الثالث، المسمّى أيضا أدب الجنوب، في هذه السوق. لكنّ الأدب العربي يتعرّض، رغم هذا التشابه، لصعوبات إضافية في أسواق البلاد المتكلّمة بالألمـانية، بسبب العلاقات الخاصّة بين ألمـانيا والعالم العربي.

أستعملُ هنا عمدًا كلمة «حضور»، ولا أقول: استقبال هذا الأدب. بل إنّي أشكّ في أن يكون حدث إلى الآن استقبالٌ للأدب العربي في الدول المتكلّمة بالألمـانية، ذلك أنّ تلقّي الأعمال الأدبية – فيما أرى – ينقصه عندنا العمق الذي يبرّر وصفه بأنّه استقبالٌ. أمّا الحضور، فتعبيرٌ لظاهرة سطحيّة في بداية أمرها، في حين أنّ الاستقبال دلالةٌ على عملية أكثر عمقًا وذات أثر جوهري في جمهور القرّاء أو في فئة معيّنة من هذا الجمهور.

يمكن اليومَ أن نصف أربعة أدباء من العالم العربي أو خمسةً بأنّهم أقلّ من الأدباء العرب الآخرين مجهوليّةً في بلادنا، إن سُمح لي بهذا الوصف. إنّهم: طاهر بن جلّون وآسية جبّار ومحمد شكري ونجيب محفوظ وأمين معلوف. ولا يخفى هنا أنّ ثلاثة من خمسة يقطنون فرنسا ويؤلّفون بالفرنسية!

كيف تكوّن هذا الحضور في ألمـانيا وسويسرا؟ (أمّا النمسا، فإلمـامي في هذا المجال بالأوضاع هناك أكثرُ محدودية، مع اعتقادي بأنّها لا تختلف عنها في ألمـانيا وسويسرا اختلافًا جذريًا).

أحبّ أن أعرض لتكوّن حضور أدب العالم الثالث، بما فيه أدب العالم العربي، في مراحل ثلاث، رغم ما قد يُلحق هذا التقسيم بالعرض من تبسيط مفرط:

ظهرت أدبيّات العالم الثالث في سوق الكتاب عندنا، أوّلَ ما ظهرت، على رفوف دكاكينَ صغيرةٍ متخصّصة في بيع منتجات من البلاد الجنوبية، كالأغذية والملابس. هناك كنتَ تجد أوّل ترجمات لأشعار محمود درويش أو لقصص غسّان كنفاني، ترجماتٍ كانت أُنجزت في الجمهورية الألمـانية الديمقراطية بتمويلٍ من إعانات التضامن مع العالم الثالث. كان هذا في سنيّ الستّينات والسبعينات، في زمن ليس هو بالبعيد جدًّا!

كان يصدر وقتئذ في كلّ شقّ من ألمـانيا سلسلة متخصّصة في قصص العالم الثالث: في الشرق سلسلةُ «استكشافات»(1)، وفي الغرب سلسلة «قُصّاص العالم»(2). وتعتبَر هاتان السلسلتان – وقد نُشر فيهما مجموعات قصصية من مصر وسوريا والجزائر، وغيرها – بداية الجهود الرامية إلى لفت انتباه الجمهور الألمـاني إلى أدبيّات الدول غير الأوروبية أيضًا. وكانت كتب هاتين المجموعتين تُصنَع في هيئة حسنة مقبولة من مياسير القرّاء الذين لا تجرّهم أقدامهم إلى دكاكين العالم الثالث الصغيرة أبدًا.

في مرحلةٍ ثانية، نجد أنّ أدبيّاتٍ من العالم الثالث، ومنها أدبيّات من العالم العربي، قد دخلت المكتبات وصارت تُعرَض لجمهور مثقّفٍ، يتجاوز حلقات المهتمّين بقضايا بلدان الجنوب. وقد نستغرب اليومَ، من وجهة نظرنا الحالية ومن وجهة نظر دول الجنوب، المعركةَ الطويلة التي شُنّت ضد دخول هذه الآداب ضمن إنتاجٍ أدبيّ، كان يُعَدّ عالميًّا، مع أنّه في الواقع إنتاجٌ أدبيٌّ أوروبي أو غربي. وكان العمل الأدبي غير الغربي يُعَدّ في ذلك الوقت شيئًا على حدة، يُنظَر إليه ببعض الشفقة، وربّما ببعض الازدراء؛ وقد جرت العادة

(1) Erkundungen (2) Erzähler der Welt

بألاّ يقاس، إلاّ فيما ندر، بالمقاييس التي تُقاس بها نظائره الغربية.

علاوة على هذا، فقد كان عندنا وضع الأدب العربي، على وجه الخصوص، أسوأ بدرجة منه للأدب غير الغربي، على وجه العموم. يرجع هذا إلى «العلاقات الخاصّة» بين العالمين اللذين يتكلّم أحدهما الألمانية والآخر العربية؛ تلك العلاقات الخاصّة التي مصدرُها، من ناحية، مواجهةُ قرونٍ بين هذين العالمين وما تستتبع هذه المواجهةُ من سوء فهم وسوء ظنّ، لم يضمحلاّ إلى الآن، ومن جهة أخرى الوضعُ السياسي في الشرق الأوسط بعد الحرب العالمية الثانية وموقفُ ألمانيا الخاصّ من إسرائيل.

عندما بدأتُ أشتغل بالترجمة في بداية الثمانينات، كنت وبعض الزملاء نشعر أحيانًا كأنّنا نرتكب المحظورات بترجمة أعمال أدبية فلسطينية وبنشرها؛ وكان بيعها يحصل أحيانًا خفيةً ومن وراء الستار، وما كانت، على أيّة حال، تُعرض في واجهات المكتبات.

رغم هذه الصعوبات، تمّ الانتقال من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية، تلتهما مرحلةٌ ثالثةٌ، أريد أن أسمّيها «مرحلة الاستتباب». وهي المرحلة التي فقَد أدبُ العالم الثالث خلالها – في المكتبات، على الأقلّ – صبغته الجغرافية، فصار نادرًا ما تُعرَض أدبيّات الجنوب على رفوف خاصّة بها منفصلة عن باقي المؤلّفات. فَقَدَ هكذا أدبُ العالم الثالث وضعه الخاصّ؛ وهو فقدان ذو وجهين: وجه إيجابي وآخرُ سلبي. فقد كانت مؤلّفاتُه تُعتبَر، كما قلنا، شيئًا على حدة، شيئًا ليس هو في المستوى الأدبي (المفترَض). لكنّ هذه المؤلّفات كانت في الوقت ذاته بارزة لروّاد المكتبات، لا يتعب في العثور عليها المهتمّون بالآداب غير الغربية. فهذه ميزةٌ وحماية، فقدتهما بفقدان وضعها الخاصّ.

إنّ الوضعيّات الخاصّة بكلّ مرحلة من المراحل الثلاث التي بدأت ثالثتُها منذ عقد تقريبًا لم تختفِ بالضرورة بالانتقال من مرحلة إلى أخرى، وإنّما ظلّ بعضٌ منها قائمًا إلى جانب بعضٍ ومتزامنًا معه. وإنّما حصيلة كلّ هذا هي أنّ أدباء العالم الثالث شقّوا طريقهم إلى المكتبات العامّة في نهاية المطاف، أي إنّ مؤلّفاتهم تُعرَض أيضًا في المكتبات التي ليست متخصّصة في الأدب غير الأوروبي.

تطلّب الوصول إلى الإلمام، أو – على الأقلّ – إلى إمكانية الإلمام بدقائق أدبيّات البلاد غير الغربية عملاً هائلاً في مجالات الإعلام والاختيار والترجمة والنشر والتوزيع. وإذا اقتصرنا هنا على الأدب العربيّ الأصل، فلا بدّ من ملاحظة الغياب التامّ لكلّ وكالة أدبية ولكلّ مركز إعلامي يعرّف بأدب العالم العربي؛ وبما أنّ دور النشر تعوزها المعرفة اللغوية اللازمة، فإنّ معظم أعمال الإعلام والاختيار والترجمة كان وما زال يتولاّه المترجمون والمترجمات. (باستثناء بعض الحالات التي يكون العمل المراد نشره مؤلّفًا بغير العربية.)

أضف إلى هذا أنّ دور النشر التي ترغب في نشر أعمال أدبية من العالم العربي لم تكن كثيرة في الماضي، ولا هي بالكثيرة في الحاضر. قامت في بداية الأمر دور نشر صغيرة جدًّا، أعني في السبعينات والثمانينات، بأعمال تمهيدية رائدة. إنّها لجديرة حقًّا بكلّ الشكر والتقدير لفتحها آفاقَ أدب العالم



محمد شكري

العربي أمام القارئ في البلاد المتكلّمة بالألمانية . أذكر هنا دار النشر «إديسيون أورينت»(3) ببرلين الغربية التي انحلّت قبل ثلاث سنوات والتي أصدرت عددًا من الكتب العربية ، إمّا في ترجمتها الألمانية أوبالنصّين الألماني والعربي . وكان ناجي نجيب يختار المؤلّفات التي تُنشر ، وهو مصري قطن برلين طويلاً وتوفّي فيها .

وفي مرحلة لاحقة ، ساهمت داران للنشر سويسريّتان ، ابتداءً من أوائل الثمانينات ، في التعريف بأدب العالم العربي ونشره مساهمةً بالغة ، وهما «أونيونس فرلاغ»(4) بزوريخ و«لينوس فرلاغ»(5) ببازل اللتان تتّبعان ههنا خطّتين في النشر متباينتين جِدَّ التباين : فبينما تهتمّ دار النشر «أونيونس فرلاغ» في الدرجة الأولى بنشر الأعمال الكاملة لعدد محدود من المؤلّفين (نجيب محفوظ وسحر خليفة وآسية جبّار التي تُترجَم أعمالها عن الفرنسية) ، تميل دار النشر «لينوس فرلاغ» إلى تقديم عدد واسع من المؤلّفين ، تنشر للمؤلّف كتابًا أو كتابين ، وقلّما تنشر له أكثر .

إنّي لا أتردّد في القول بأنّنا نجد اليوم في داري النشر هاتين أجود مجموعات أدب العالم العربي المترجم إلى الألمانية .

ويجدر بنا أن نضيف إليهما دارين للنشر أخريين : «دوناتا كينتسلباخ»(6) التي بمدينة ماينتس والتي تخصّصت على نحو كامل في أدب المغرب العربي ، ثم دار «الكتاب العربي»(7) ، وهي أصلاً مكتبة ببرلين مختصّة بالعالم العربي ، لكنّها نشرت

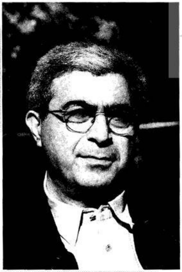
(3) Edition Orient (4) Unionsverlag (5) Lenos Verlag
(6) Donata Kinzelbach (7) Das Arabische Buch



نجيب محفوظ



سالم بركات



إلياس خوري

عدّة أعمال مترجمة إلى الألمانية، منها، على وجه الخصوص، ترجمات شعرية في المدّة الأخيرة. هذا كلّ الموجود تقريبًا. هناك، طبعًا، دور النشر الألمانية والسويسرية الكبيرة. لكنّ أدب العالم العربي، وخاصّة منه الذي صدر أصلاً بالعربية، لا يهمّها إلاّ إذا تمكّنت من اشتراء ترجمات منه جاهزة بثمن زهيد لتنشرها في طبعات كتب الجيب.
لم تُبدِ بعض دور النشر الكبيرة اهتمامًا بنشر مؤلّفاتٍ من العالم العربي إلاّ في وقت قريب جدًّا، فصدرت، على سبيل المثال، رواية للأديب الكردي السوري سليم بركات، وأخرى للروائي اللبناني إلياس خوري في دار النشر «بيك»(8) التي في

(8) C.H.Beck



سحر خليفة

ميونيخ، والتي لا تمنعها نظرتها شبه الاستشراقية إلى أدب العالم العربي من نشر مؤلّفات ذات مستوى.
تكلّمتُ حتّى الآن بشيء من التحديد عن «أدب العالم العربي» أو عن «أدبٍ مصدره العالم العربي»، ولم أقل «الأدب العربي» لأنّه قد يُفهَم منه أيضًا «أدب العربية»، أي الأدب المكتوب بالعربية. وإنّما أردت في عرضي أدبَ العالم العربي المكتوب بالعربية وبغير العربية. وهذا ينقلنا إلى صميم الوضع الخاص بالأدب المغاربي بالنسبة إلى أدب العالم العربي بوجه عام. وهو وضع كبير الأثر في استقبال الأدب المغاربي في البلاد المتكلّمة بالألمانية.
«الأدب المغاربي» يعني، في بلادنا، أدبَ المغرب والجزائر وتونس، ويُفترَض عندنا في هذا الأدب أن يكون مكتوبًا بالفرنسية وحدها، مع اعتقادنا بأنّ أدباء المغرب العربي مجبرون على استخدام الفرنسية. ويبدو لي أنّ هذا الرأي المغلوط فيه قد منع حتّى الآن تكوّنَ نظرة عميقة إلى الأدب المغاربي بأكمله على أنّه إنتاج بلغات متعدّدة، متبادلة التأثير من حيث تراثها وبناها وأساليبها البيانية. أمّا أسباب هذا الرأي المغلوط فيه - والناقص، في كلّ الأحوال - فبيّنةٌ: ذلك أنّ الأدب المغاربي ظلّ، بشكل أو بآخر، ميدانَ المتخصّصين في اللغة الفرنسية، يكفينا دليلاً على هذا ضآلةُ عدد الترجمات من العربية. لذا فإنّ دراسات الأدب العربي، في ما هي عليه الآن بألمانيا وسويسرا، مقصورة على المشرق العربي دونما استثناء يُذكَر.
قد يكون من المفيد في خاتمة هذا البحث أن نتبيّن أهمّ ما ظلّ الجمهور الألماني ينتظره من الأدب العربي عمومًا على مرّ السنين والأزمنة. تجربتي الشخصية في التعريف بهذا الأدب، وحضوري عددًا كبيرًا من الندوات الأدبية، واطّلاعي على عدد كبير أيضًا من التقارير عن مؤلّفات عربية تُرجمت إلى الألمانية، كلّ هذا جعلني مقتنعًا بأنّ الرأي العام عندنا لم يتحرّر فعلاً من التصوّرات الاستشراقية التي تكوّنت في العهد الرومنتيكي، بل إنّه لم يبتعد عنها كثيرًا. ما زالت الألسن تتداول «ألف ليلة وليلة» في هذا المجال، سواءٌ الزاعمةُ بأنّها اكتشفت روح هذا العمل الأدبي الشهير أو الآسفة لعدم اكتشافه. وإنّ هذا التصوّر الوهمي المتأصّل ليُمثّل أصعب عقبة، يلزم تخطّيها لكي يهتمّ الجمهور المتكلّم بالألمانية بأدب البلاد العربية المعاصر الذي فاق «ألف ليلة وليلة» من حيث الواقع والخيال.

جسر إلى الوطن الثقافي

المهرجان المسرحي الإيراني بكولونيا

بيرند شميتس



راقصتان تؤديان رقصة «الجسد في ثلاثة أبعاد» التي صممتها وأخرجتها فرح خوسراوي

جاء في إحدى كلمات الافتتاح للمهرجان المسرحي الإيراني السابع بكولونيا: «طبيعي أنّ الثقافة ما تزال تتطوّر في إيران أيضًا، غير أنّ المساهمة الهامّة للمثقّفين في المنفى ستتجلّى تجليًا كبيرًا يوم يعود خطّا التطوّر فيلتقيان معًا». وتنبّه هذه العبارة إلى الأهمّية الخاصّة لهذا اللقاء الذي يأتي في نوفمبر من المهرجان السنوية حتّى الآن ما بين خمس وعشرين إلى ثلاثين فرقة في كلّ عام. ولا يجمع بين هؤلاء الفنّانين اشتراكهم في الأصل الإيراني وحسب، وإنّما كذلك رغبتهم في البحث عن نقاط الالتقاء بثقافات البلدان التي ينزلون فيها، وسعيهم إلى تضمينها أعمالهم الفنّية.



مشهد من مسرحية «أطياب بلاد العرب جمعاء» لفرناندو أرابال

كلّ عام إلى كولونيا بمئات من المشتغلين بالمسرح، والممثّلين، والمخرجين، والمؤلّفين، والنقّاد، فتقدّم فيه فرق مسرحية من أوروبا، وآسيا، والولايات المتّحدة عروضها. وتعرض الفرق على الجمهور طوال أسبوعين أعمالاً من مسرح الأطفال والشباب، والمسرح الموسيقي والمسرح الراقص، والمسرح الإيمائي، والأعمال الدرامية. وشاركت في لقاءات هذا

أمّا البادئ بهذا المشروع والعامل الدؤوب فيه منذ عام 1994 فهو ماجد فلاح زاده، الذي هو مدير ومخرج مسرحي. وكان فلاح زاده ولد عام 1947 بطهران، ودرس في إيران، وبريطانيا، والاتّحاد السوفياتي. وهو يعيش منذ عام 1989 بألمانيا برفقة زوجته، وهي ممثّلة ومختصّة بعلوم المسرح، وأهمّ شريكة لزوجها من الوجهة الفنّية كذلك. وكان هذان

أسّسا أوّل الأمر مع خمسة آخرين من رفاقهم في العمل المسرحي من الإيرانيين والألمان الفرقة المسرحية «سوكوت» ببون، ثمّ أسّسا عام 1995 «المنتدى المسرحي الألماني الإيراني». وقد أفلحت هذه الفئة القليلة من المسرحيين الملتزمين مذذاك في أنْ تقيم، من غير ما عون تقريبًا، لقاءً



مسرحيًا، ليس له مثيل في العالم كلّه. وشرعت تَنشأ، في كلّ حال، لقاءات مشابهة في هامبورغ وباريس، تحذو حذو مهرجان كولونيا، يحفزها ما يلقاه من قبول ونجاح. وستكشف الأيّام إنْ كانت هذه اللقاءات تدوم دوام مهرجان كولونيا، وإنْ سيكون لها مثل أثره. فما حازه منظّمو مهرجان كولونيا حتّى الآن من نجاح لا يرجع إلى ما اكتسبوه من خبرة قياسًا إلى سواهم وحسب، وإنّما أيضًا إلى سعيهم لتطوير المهرجان المسرحي تطويرًا دائمًا. وأهمّ أهدافهم القريبة في هذا المجال هو أنْ يُقبِل الألمان أيضًا على حضور العروض المسرحية والحفلات الموسيقية إقبالاً دائمًا، وأنْ يصبح «للمنتدى المسرحي الألماني الإيراني» موقع أبرز في الساحة الثقافية المحلّية.

ويسعى القائمون على المهرجان إلى توسيعه، بحيث يصبح مهرجانًا «لثقافات الشرق الأدنى». فيُراد في المستقبل، ما تيسّر الأمر، دعوة فرق مسرحية للمشاركة في المهرجان على نحو دائم، من بلدان مثل أذربيجان، وطجكستان، وأفغانستان، أو تركيا، وكذلك من البلدان المجاورة الناطقة بالعربية. والغاية من ذلك بيان مقدار التنوّع اللغوي والفنّي في الشرق الأدنى للسامعين والناظرين معًا. وكان المهرجان استضاف بكولونيا في العام الماضي فرقة موسيقية من أوزبكستان ضمن برنامج «موسيقى طريق الحرير»، فكانت أوّل فرقة أوزبكية تعزف بكولونيا. أمّا الحفلة الموسيقية الختامية فقد أدّاها صادح من المسرح الشعبي الأذري في باكو، اشتملت على أغانٍ أذرية وروسية.

ويتيح هذا التغيير في محتوى المهرجان للدائرة الثقافية بكولونيا أنْ تساهم في المستقبل مساهمة أكبر في تمويله، إذ ليس ينبغي عليها أنْ تدعم على نحو دائم المناسبات الثقافية إنْ كانت إيرانية أو تركية صرفة. فثمّة، إلى جانب النشاطات الإيرانية، «مهرجان سينمائي متوسّطي» ذو طابع تركي في أساسه، سينعقد في شهر سبتمبر من عام 2001 للمرّة الثانية. وستشارك فيه هذه المرّة، في كلّ حال، أفلام عربية، وفرنسية، ويونانية، وإسرائيلية، وإيطالية، وإسبانية.

وأتيح لروّاد المهرجان المسرحي الإيراني السابع مرّة أخرى أنْ يشاهدوا الثقافة المسرحية، وكانت في أغلبها فارسية إيرانية، على اختلاف ألوانها. ورافقت العروضَ الثلاثة والعشرين حفلات موسيقية، وقراءات أدبية، وحلقة دراسية، وورشة في الرقص. وممّا عُرض في عام 2000 عمل لركن الدين خوسراوي، وهو في الحادية والسبعين، ويُعدّ أحد أهمّ المسرحيين الإيرانيين وأكثرهم شهرة، يعيش اليوم منفيًا بلندن. وقدّم خوسراوي في هذا العام مسرحية «أطياب بلاد العرب جمعاء»، من نصّ للأديب الإسباني الفرنسي فيرناندو أرابال. وتتحدّث المسرحية عن فترة الحكم الاستبدادي في إسبانيا

وعن الجنرال فرانكو، وعن الاستبداد بالشعب، وعن محاولات المقاومة. فالنصّ من المسرح السياسي من عام 1968، أُخرج إخراجًا رائعًا حاذقًا.

أمّا نيلوفر بيزايه، المؤلّفة والمخرجة لمسرحية «أحلام العجائز الزرقاء»، فقد مثّلت جيلاً أصغر من المسرحيين الإيرانيين. وتحكي مسرحيتها عن ممثّلتين، تمنعهما الأحوال السياسية من التمثيل. فتتناول المسرحية موضوعات نظرة الفنّان إلى نفسه، وتدمير الوجود المهني للإنسان، وتبديد أحلام حياته. وجاءت المسرحية في سبعة مشاهد، تضمّنت مقاطع من أعمال مختلفة، مثل «ميديا» لداريو فو، أو «طرواديات أوريبيديس» لجان بول سارتر. وتتبّعت المشاهدُ السبل المتغايرة التي ضربت فيها الصديقتان، وكانت موضعًا لنقاش الجمهور بعد ذلك.

واستخدمت فرح خوسراوي لغة التعبير الراقص في عملها «الجسد في ثلاثة أبعاد». وتعيش خوسراوي بباريس، وهي راقصة ومصمّمة للرقص، وتستند في أعمالها استنادًا واضحًا إلى المسرح الأوروبي الراقص الحديث كما هو لدى بينا باوش، فأعمالها تنأى نأيًا شديدًا عن كلّ شكل من أشكال الرقص الشرقي. واستجاب الجمهور الإيراني استجابة أقرب إلى التحفّظ لعرض خوسراوي التعبيري، غير أنّ عرضها الذي استند، في المحلّ الأول، إلى الأداء الجسدي جاء منعشًا لمخالفته لأكثر العروض المسرحية الإيرانية الناطقة.

وننتقل أخيرًا إلى الحديث عن علي جلالي، وهو، خلافًا لركن الدين خوسراوي ونيلوفر بيزايه، يؤلّف أعماله بالألمانية كذلك. وقدّم جلالي في المهرجان عمله «حافٍ، عارٍ، والقلب في اليد»، مرّة أخرى على المسرح. وهذه مسرحية مؤثّرة عن مهاجر يعيش منذ خمسة وعشرين عامًا بألمانيا، يودي اعتداء قام به شخص معادٍ للأجانب بزوجه وابنه محروقين. ويحكي المهاجر للجمهور قصّته، بالغَ الحزن، حائرًا، مضطربًا، ويأبى إباءً شديدًا، مع ذلك، بحنان وبشيء من السذاجة التي هو عليها، أنْ يلوم الألمان كلّهم على ما حدث. وكان علي جلالي كتب هذه المسرحية متأثّرًا بجريمة وقعت فعلاً عام 1993 بمدينة زولينغن بغرب ألمانيا، استهدفت أسرة تركية. وحازت «حافٍ، عارٍ، والقلب في اليد» عام 1998 الجائزة الأولى في مهرجان دورتموند المسرحي، ونالت عام 1999 «جائزة الولاية للمسرحيات الشعبية» من ولاية بادن فورتمبيرغ، وعُرضت في الصيف الماضي بطهران كذلك. وفي حين فوجئ علي جلالي بما لحظه من انفتاح الدوائر الثقافية والجمهور بإيران وأعجب به، تجد سواه من المسرحيين الإيرانيين العاملين في المنفى يرفضون كلّ شكل من أشكال التعاون مع السلطات الإيرانية. وكذلك يختلف المسرحيون الإيرانيون في المنفى في مسألة دعوة فرق



مسرحية من إيران للمشاركة مستقبلاً في مهرجان كولونيا، ويناقشون المسألة من وجهات نظر متباينة تمامًا. ويدعو مدير المهرجان، فلاح زاده، وهو المسرحي الدائب الحركة الذي يعدّ نفسه صاحب رسالة مسرحية، إلى أكبر قدر من سعة الصدر والتسامح في هذه المسألة، مع أنّ هذا ما يزال يشقّ على بعض العاملين في المسرح لما لقوه من ألم نتيجة الملاحقات السياسية. ويعي مجيد فلاح زاده أبعاد ما يقول؛ فهو كذلك قد خبر مثل هذا بنفسه. فقد أراد البادئون بمهرجان المسرح بكولونيا ورفاقهم الألمان للمهرجان «أنْ يكون جسرًا بين الثقافات». إلاّ أنّه عند فلاح زاده وعند أكثر الجمهور المتحدّث بالفارسية، إلى ذلك، بل وقبل ذلك: «جسر إلى الوطن الثقافي».

▲
فرقة موسيقية من أوزبكستان، عزفت «موسيقى طريق الحرير»

▶
برفانه حامدي تؤدّي دور زبيدة في تمثيلية «أحلام العجائز الزرقاء»

أكثر من ذي قبل
قراءات الأدباء العرب في الدول الناطقة بالألمـانية

ستيفان فايدنر

ما ينفكّ الأدب العربي ينتشر أكثر فأكثر في المناطق المتكلّمة بالألمـانية ، فَهو يمرّ بفترة ازدهار حقيقية . ولا يتجلّى ذلك أحسن تجلٍّ في ما تشهده ألمـانيا من تزايد النشر للأعمـال الأدبية العربية وحسب ، وإنّمَا ، في المقام الأوّل ، في ما نراه فيها من ازدياد القراءات الأدبيـة للـكتّاب العرب . فهذه القراءات العامّة تدلّ ، على وجه الخصوص ، على أنّ الأدب العربي لم يجد لنفسه مكانًا في المكتبات الألمـانية وحسب ، بل وصـار له كذلك جمهور ، وصارت المؤسّسـات المنظّمة لهذه القراءات ، والبيوت الأدبية ، والمكتبات العامّة ، ومكتبات بيع الـكتب ، والدوائر الثقافية في المدن تعدّ الأدب العربي ذا شأن مسـاوٍ للآداب الأخرى .

وكثرت القراءات الأدبيـة العربية في العام المـاضي كثرة لم تبلغها من قبل ، وحضرها جمهور زاد على من حضر في الأعوام المـاضية كلّها . وممّا يثير العجب بصورة خاصّة ، أنه كان للشـعر في هذه القراءات المنزلة الأهمّ ، فقد خُصّ بقراءتين ، مع أنّ نقل التعبير الشعري إلى الجمهور أعسر ، عادة ، من نقل الأدب القصصي ، فيجتمع له عدد أقلّ من الجمهور . ولـكنْ ، من الظاهر أنّ الجمهور الألمـاني ، على قلّة إقباله على الشعر ، قد أدرك أنّ خير سبيل لتعرّف الشعر ، العربي منه خـاصّة ، هو سماعه من الشاعر مباشرة . وفي الحقيقة ، فإنّ إلقاء الشعراء العرب وَقَعَ عند أكثر الجمهور الحـاضر للقـاءات موقعًا حسنًا ، ونوّهت الصحف أيضًا بذلك .

وكانت سلسلة القراءات افتُتحت في عام 2000 بلقاء عنوانه «الفنّ القصصي العربي اليوم» ، دُعي إليه ثلاثة قصّـاصين : زكريا تامر ، وحنان الشيخ ، وإبراهيم الـكوني ، دُعي ثلاثتهم للمجيء في شهر يناير إلى كولونيا . ونشير هنا إلى أنّ كولونيا قد غدت مركزًا لنقل الثقافة العربيـة إلى ألمـانيا . ومع أنّ المرض ألزم إبراهيم الـكوني بالاعتذار عن المشاركة قبل يومين فقط من عقد اللقاء ، فإنّ الأمسية الشعرية نجحت نجـاحًـا كبيرًا . فقد جاء ثلاثمئة زائر إلى القـاعة ، ودامت الأمسيـة من السـابعة والنصف مسـاءً إلى الواحدة بعد منتصف الليل ، وخُتمت بنقاش وموسيقى عربية عزفتها فرقة «البصري» العراقية . واتّصل بهذا اللقاء عرض لمجموعة من الأفلام العربيـة ، أُقيم في الأيّام التاليـة ، دُعي إليه المخرج المصري رضوان الـكاشف ، وعُقدت حوارات معه . أمّا القائم على هذه الدعوات ومنظّمها فهو جمعيـة «حوار الشرق



والغرب» ، وهي جمعية تقيم منذ عشر سنوات في منطقة كولونيا وبون ، وكذلك ببرلين ، لقاءات ونشاطات ساهمت في التعريف بالثقافة العربية تعريفًا لا تشويه فيه . وحفز النجاح الكبير الذي لقيته القراءات القائمين عليها على عقد العزم على إقامتها سنويًا ، فدعوا لحضورها في مارس من عام 2001 أديبين لبنانيين : إلياس خوري وإميلي نصر الله .

وأُقيم اللقاء الثاني الكبير للأدب العربي في شهر مارس من عام 2000 في زوريخ ، وذلك ضمن مهرجان المتنبي الدولي للشعر . وقام على تنظيم المهرجان «المركز الثقافي السويسري العربي» ، وهو منظّمة خاصّة ، تشبه جمعية «حوار الشرق والغرب» . ولم تُقتصر الدعوة إلى هذا المهرجان على الشعراء العرب ، وإنّما دُعي إليه كذلك شعراء من ألمانيا ، وسويسرا ، وإيطاليا ، وفرنسا . ونجح هذا اللقاء أيضًا نجاحًا كبيرًا ، فقد حضر القراءات الشعرية جمهور من نحو مئة شخص في ثلاث أمسيات متتالية ، شارك فيها من الشعراء العرب أحمد حجازي من مصر ، وعزّ الدين ميهوبي من الجزائر ، وفوزية السندي من البحرين ، وأمل الجبوري وعلي شلاه وهاشم شفيق من العراق ، ومحمّد الفيتوري من السودان ، وشاكر لعيبي ومرام مصري من سوريا ، وعبد الوهاب المؤدّب من تونس .

وأشبه هذا اللقاءَ ضخامةً لقاءٌ شعري أُقيم في شهر يونيو بكولونيا . فبيت الأدب بتلك المدينة يقيم كلّ عامين مهرجانًا كبيرًا يدوم ثلاثة أيّام ، شعاره «أطلس الشِعر الجديد» . وقد أولى المهرجان هذه المرّة اهتمامًا خاصًا للشعر العربي ، وذلك بمناسبة صدور «لون البُعد» ، وهو مجموعة من المختارات من الشعر العربي الحديث (انظر ركن قراءات في هذا العدد) .



من اليمين : سركون بولص ، أدونيس ، عبّاس بيدون وفاضل العزّاوي



وقد دُعي إلى المشاركة في المهرجان سبعة شعراء عرب: أمل الجبوري من العراق، ووديع سعادة وعبّاس بيضون من لبنان، ومحمّد بنّيس من المغرب، وأمجد ناصر من الأردنّ، ومحمّد متولّي وإيمان مرسال من مصر. وقد أُحصي الحاضرون في الأيّام الثلاثة فكانوا ستّمئة حاضر. وعُدّ اليوم الذي ألقى فيه خمسة شعراء عرب قصائدهم ذروة المهرجان.

وممّا سرّ الخاطر بصورة خاصّة ما أولته الصحافة في ألمانيا وفي العالم العربي للمهرجان من اهتمام. فقد كانت هذه هي المرّة الأولى التي يقرأ فيها المرء في صحيفة «فرانكفورتر ألغمابنه تسايتونغ»، ولعلّها أهمّ صحيفة يومية مكتوبة بالألمانية، عن شعر عبّاس بيضون، ووديع سعادة، ومحمّد بنّيس. وقد أثنى النقّاد ثناءً خاصًّا على طريقة الشعراء العرب في الإلقاء، ونبّهوا إلى الفرق بينهم وبين الشعراء الألمان في ذلك.

وفي صيف عام 2000 انطلق ما يسمّى «قطار الأدب السريع» عابرًا أوروبا، وهو قطار ركبه أدباء من أوروبا كلّها، وسافروا به من لشبونة حتّى موسكو، ثمّ عادوا به إلى برلين، حيث أُقيم الحفل الختامي، وكان عنوانه «ليلة شِعر طويلة». وعلى الرغم من أنّ القطار لم يَسِرْ إلاّ في أوروبا، غير أنّ اللقاء الختامي الذي أُقيم في الخامس عشر من يونيو ببرلين تحت شعار «نغمة عالمية»، أثبت أنّ النظرة الأوروبية الضيّقة، في ما يتّصل بالأدب في الأقلّ، قد عفّاها الزمن. وقد تجمّع خمسة آلاف مشاهد في ميدان بوتسدامر بلاتس لحضور هذا الحفل في الهواء الطلق، والذي دام من الثامنة مساء حتّى الثانية صباحًا. وقد شارك فيه أدونيس إلى جانب شعراء من اليابان، ونيجيريا، وجنوب إفريقيا، والولايات المتّحدة، وشعراء من البلدان المتكلّمة بالألمانية؛ وأدونيس شاعر عربي صنو لكبار شعراء تلك البلاد. وسيُقام هذا اللقاء مرّة أخرى في عام 2001، وسيُدعى إليه الشاعر محمود درويش.

واستُئنفت في الخريف القراءات للتعريف بالمختارات الشعرية «لون البُعد»، وذلك بقراءات في فرعي معهد غوته بميونيخ وفايمار، قرأتها أمل الجبوري وسركون بولص من العراق. وكرس الحفلان لمدينة بغداد، وشارك فيهما الموسيقيان العراقيان جعفر وبلقيس الخفاف.

وأُقيم في شهر سبتمبر كذلك في «الأكاديمية البروتستانتية» في إيزرلون مؤتمر عن نشر الأدب العربي بألمانيا، شارك فيه الأديب زكريا تامر من سوريا، ومي تلمساني من مصر، ورشيد الضعيف من لبنان.

أمّا آخر النشاطات المتّصلة بالأدب العربي في عام 2000 فأُقيم ضمن «الورشة الأدبية» ببرلين. ففي إطار ما سُمّي «ليريك لاين»، وهو موقع للشعر على شبكة الاتّصال العالمية(1) ألقى صاحب مشروع «اليوم العالمي للشِعر»، الشاعرُ المغربي محمّد بنّيس، مختارات من شعره. وكان سبق ذلك في شهر أكتوبر، في «الورشة الأدبية»، قراءة شعرية أخرى من «لون البُعد»، في يومين، شارك فيها هذه المرّة طاهر بكري من تونس، وفاضل العزّاوي وأمل الجبوري وسركون بولص من العراق. وتستأنف في عام 2001 القراءات الشعرية من هذه المختارات في البيوت الأدبية بفرانكفورت، وهامبورغ، وفيينّا، وبازل، وزوريخ. ونشير في آخر حديثنا عن النشاطات الأدبية العربية بألمانيا إلى المناسبات الكثيرة المتعلّقة بآسية جبّار، حائزة جائزة السلام لعام 2000 التي تمنحها دور النشر الألمانية.

إذن، فقد أُقيمت في عام 2000 لقاءات متعلّقة بالأدب العربي في خمسة عشر يومًا (سوى تلك المتعلّقة بآسية جبّار) دُعي إلى المشاركة فيها ستّة وعشرون أديبًا عربيًا. فيكون عام 2000 بذلك أكثر الأعوام نجاحًا حتّى الآن فيما يتّصل بالأدب العربي، ويغلب أنّه لم يُقم لأيّ أدب آخر ما أُقيم للأدب العربي من لقاءات، يستثنى من ذلك الأدب البولوني الذي كان موضوع معرض فرانكفورت للكتاب، والأدب الألماني كذلك، بطبيعة الحال. ويتجلّى هذا الاهتمام البالغ بالأدب العربي أيضًا في ما حازه الأدباء العرب من جوائز. فعلاوة على منح آسية جبّار جائزة السلام، حاز الروائي التونسي، حسونة مصباحي، جائزة توكان بميونيخ كذلك، ويحوز أدونيس في عام 2001 ميدالية غوته، وفؤاد رفقه (من سوريا) جائزة فريدريش غوندولف بفرايبورغ. فتبيح لنا هذه التطوّرات أنْ نخلص إلى نتيجة إيجابية، وهي أنّ النظرة إلى الأدب العربي والثقافة العربية عامّة تشهد بألمانيا تحوّلاً حاسمًا.

(1) www.lyrikline.org

◄

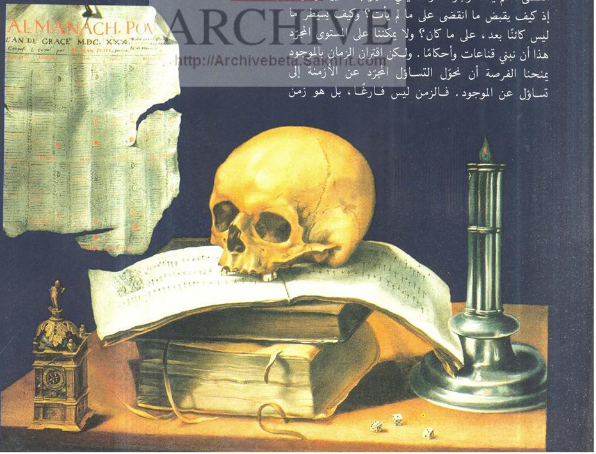
سيبستيان شتوسكوبف: «الغرور – صورة ساكنة لكتب وروزنامة» رُسمت بعد 1630، ألوان زيتية على كتّان، 50,5 x 60,8 cm

خواطر فلسفية في الحاضر

جورج تامر

يشغل الفكرَ في العالم العربي كثيرًا السؤال عن التعامل مع الماضي والتراث. وكثيرًا ما يبرز في سياق تشكيل المستقبل التساؤلُ عن الماضي ودوره في دعم أو عرقلة التعاطي مع الآتي بحرّية. وتتوازى، لعمري، صعوبة القطع بين الأزمنة مع خطورة أن يرزح ما فات على ما هو آت، فتنغلق آفاق، تنفتح أمام الشاخص إلى الأمام بحرية. التأمّلات الفلسفية اللاحقة تهدف إلى تركيز الفكر على الحاضر، طارحة مبادئ نظرية في الواقع تراعي حرّية الإنسان وملكة المعرفة لديه. ليس للمتأمّل في عمق العلاقة المجرّدة بين الماضي والمستقبل إلاّ أن يبدأ بالتعجّب. فأيّ علاقة يمكن أن تنشأ بين ما انقضى، فلم يعد موجودًا، وما سيأتي، فهو بعدُ غير موجود؟ إذ كيف يقبض ما انقضى على ما لم يأتِ؟ وكيف يسيطر ما ليس كائنًا بعد، على ما كان؟ ولا يمكننا على المستوى المجرّد هذا أن نبني قناعات وأحكامًا. ولكن اقتران الزمان بالموجود يمنحنا الفرصة أن نحوّل التساؤل المجرّد عن الأزمنة إلى تساؤل عن الموجود. فالزمن ليس فارغًا، بل هو زمن الموجودات التي يقع وجودها فيه. والموجود هو الذي يمنح الزمن معناه. فالزمن من دون الموجود زمن الفراغ، زمنٌ لا يلاحَظ، ولا يعقَل، ولا يقوَّم. وكما أنّ الزمن زمن الموجود، فإنّ الموجود إنّما هو موجود في الزمن. ولا يمكن أن يُدرَك وجوده إلاّ فيه. هكذا، فإنّ ارتباط الزمن والموجود معًا هو ارتباط جوهريّ يخوّلنا أن نتحدّث عن الموجود، إن شئنا التحدّث عن الزمن. والزمن، إن خلا من الموجود، لم يعد ممكنًا الحديث عنه أبدًا.

الموجود صنو الحاضر. فالموجود يوجد حاضرًا، وإلاّ فهو ليس موجودًا. والحاضر موجود حقًّا، وإلاّ فكيف يكون حاضرًا؟ هكذا يصير الكلام على الأزمنة كلامًا على الموجودات الحاضرة فيها. والموجودات الحاضرة فيها هي ما يلتقطه الإدراك. وما يكون موضوع الفكر. بذلك لا يعود الماضي ما اضمحلّ من زمان فقط، بل هو بالأحرى حاضر ما مضى. والمستقبل ليس فقط ما سيأتي من مجهول، بل هو أيضا حاضره الواقع. هذه الثنائية في الماضي والمستقبل تكمن في أنّ هذين الزمنين مرتبطان بالحاضر جوهرًا. فما هو اليوم ماضٍ هو، فعلاً، الانطباع الباقي في الذاكرة ممّا مضى.



وما هو اليوم مستقبل، ليس إلاّ التصوّر الفكري كيف سيكون الآتي. معنى الماضي والمستقبل ليس إذاً فقط ما كان وما سيكون، في قطيعة عن الحاضر. الماضي ماضٍ، والمستقبل مستقبل، بالنسبة إلى الحاضر. ومن هذه النسبة يستمدّان معناهما، والأحداث الماضية والأحداث المستقبَلة لا تكتسب قوّتها فقط من أنّها كانت وستكون، بل – ربّما بمقدار أكبر – من أنّها تستحضَر في الزمن الواقع.

الحاضر مثلّث الأبعاد، إذ إنّه، إضافة إلى حضوره الواقع، يحضر أيضًا في الماضي والمستقبل، فيصبح قلب الزمان. وعبور الزمان من الماضي إلى المستقبل لا يتمّ إلاّ باجتياز الحاضر الجاري. ولكن، ما قيمة الحاضر طالما أنّه في جريان دائم، فلا يعرف ثباتًا؟ وأيّ حاضر نتكلّم عنه، وقوام الحاضر هو اللحظة التي ما تلبث أن تكون، حتّى تضمحلّ؟ وما قيمة حاضرٍ، ديمومته لحظة هاربة، لا تكاد تكون ولا تكاد تُلاحَظ؟

قوام الحاضر هو اللحظة الآنية. إن اتّبعنا طريقة تفكيكية عددية في اعتبار الزمان، ظهرت اللحظة وكأنّها العدم المتسارع. عقرب الثواني ليس قاتلَها، إنّما الناعي موتَها الطوعي. واللحظة تمضي لتولد التالية. فهي في وجودها الدلالة الوحيدة على أنّ الزمان زمانُ كينونة، وفي رحيلها الإمكانية الوحيدة لصيرورة اللحظة الآتية. والحاضر الآنيّ، وهو يتألّف من اللحظات المتتالية في الوجود والزوال، يجمع بين ما كان وما يكون وما سيكون. الآن هي الزمان الكائن ومبدأ الماضي والمستقبل. هي نقطة انطلاق التاريخ، لأنّ التاريخ ينطلق من الكائن واقعًا، الحاضر فعلاً. الآن تتلقّف المستقبل، فتحبل بالحاضر، وتلد الماضي. فهي انفصال ميلاد، واستيعابٌ خلاّق. صحيحٌ أنّ عمر اللحظة هنيهة، ولكنّها تعبّر عن سرّ الوجود قبل أن تمضي. هي كشفٌ للكائن. هي – على قصرها – ملء الزمان، كما يرد لدى كيركغارد(1) في أكثر من مكان في كتاباته.

الحاضر أرحب من الآن، واللحظة ليست الحاضر كلّه، وهذا إنّما هو الزمن الذي يمتّ إليه الواقع – في ملئه – بصلة. وهو لا يتّصف بالجمود، بل بدينامية زمانية تحمل تنوّعًا وتعدّدية، وترجع إلى أنّ الحاضر ليس فقط ما هو عليه، بل ما صار وسيصير إليه. الحاضر، إذاً، نتيجة صيرورة، لا بل صيرورة دائمة. وهذا ما يضفي عليه حيويّة لا نعرفها في الماضي ولا يجوز الكلام عنها بالنسبة للمستقبل. أمّا الواقع، فليس من السهل تحديد بدايته ونهايته. هو ما يوجَد حقًّا من الأحداث في إطار زماني ومكاني حاضر، تحدّده عوامل عديدة في حياة الفرد أو الجماعة. الواقع هو الوجود المحسوس الصلب الذي يستقطب الملاحظة ويتركّز عليه الاهتمام.

ولأنّ الزمن زمن الموجود، فإنّنا لا نفصل بين الزمن الحاضر والواقع من الأحداث والموجودات. فلسفيًّا يمكن القول إنّ الواقع هو التحوّل الصائر من حال الإمكان إلى حال الفعل. والتحوّل هذا يُحضِر إلى الوجود ما ليس واجب الوجود، دائمه – وهذا لا يتحوّل. الواقع، إذاً، نتيجة تحوّل في حال الوجود كان يمكن أن يصير أو لا يصير. وكلّ ما تنطبق عليه إمكانية الوجود وإمكانية عدمه، إنّما يوجد بحرّية. وهاتان الإمكانيّتان تبرزان بوضوح في كلّ ما يتعلّق بالوجود الإنساني. لهذا يمكننا القول إنّ الواقع الإنساني يصير واقعًا بحرّية، فهو إذاً واقع حرّية. الحرّية جوهرية في الواقع، تمامًا كما أنّ التحوّل الذي ينتج عنه الواقع يشترط وجودًا سابقًا، يحدث الواقع انطلاقًا منه. والواقع ليس خلقة من عدم، بل نتيجة إبداع من وجود.

الواقع نتيجة عملية إبداع تمّ بحرّية. والحاضر هو الزمن الذي يصير فيه الواقع بحرّية. وجود الحاضر تلازمه عملية خلق مرتبطة بكلّ عمل يقام به حاضرًا. فالماضي والمستقبل يزلقان من يد الخالق الذي يجبل الطين الحاضر بين يديه. وبما أنّ الحاضر زمنٌ فيه يُخلق شيء جديد لم يكن موجودًا، فهو موضوع اهتمام. وهذه الكلمة تتألّف في أصلها اللاتيني من كلمتين(2)، وتفيد معنى التفاعل الوجودي. فالاهتمام هو دخولٌ في وجود ما يُهتَمّ به، انهماكٌ كامل بمجال وجوده، ومشاركة فيه من الداخل. والاهتمام شرطٌ لا بدّ منه في عمليّة إبداع الواقع، وهو يسبق كلّ إبداع وكلّ معرفة.

القول بأنّ الحاضر مسرح عملية خلاّقة يبدو قولاً مبالَغًا فيه، إذ يصطدم بحقيقة أنّ الحاضر كثيرًا ما يُسلَّم إلينا ويأتينا من دون أن يكون لنا طائلة فيه. نحن نرث أمورًا، يتخطّى مقدرتَنا أن نسيطر عليها. وحاضرنا مليء بأحداث، تفرض على الفرد مسرى حياته من دون أن يكون قادرًا على التحكّم فيها. فأين الحرّية، وأين الخلاّقية في هذا الخضمّ؟ ثمّ إنّني أنا ابن حاضري في المعرفة والتقاليد وعضوية المجتمع. فكيف

(1) Soren Aabye Kierkegaard

(2) interesse تتألّف من كلمتين: inter وesse

أكون قادرًا على خلق الحاضر، والحاضر يحيط بي من كلّ الجهات ويفرض عليّ، لا نمط الحياة وحسب، بل أيضًا نوع المعرفة والبنية الفكرية، ويزوّدني بالمفاهيم والنظم العقلية التي تحدّد تفكيري؟

الحكمة القديمة «اعرف نفسك» التي تتقدّم مسيرة الفكر منذ آلاف السنين لا تعني معرفة الإنسان في المطلق، فهذا أمر مستحيل. هي تعني أن يعي المرء ذاته على حقيقتها. أي أن يعي نفسه كائنًا حاضرًا عاقلاً واعيًا ذا رغبات وميول وأهداف، قادرًا على أشياء وعاجزًا عن أخرى. أن تعرفَ نفسَك مرتبطٌ، إذًا، جوهريًّا بأن تعرف واقعك. ومعرفة الذات غير ممكنة من دون معرفة الواقع. والواقع هو موضوع المعرفة الأمثل. فهو قابل لأن يُقبَض عليه، وأن يُدرَك، بعكس الماضي الذي لا يخضع لقبضة المعرفة بالسهولة عينها، والمستقبل الذي لا يكون، في أحسن الأحوال، إلاّ موضوع توقّع. والمعرفة، وهي لا تكون إلاّ نتيجة اهتمام، تتبع اختيار موضوعها. فأنت تعرف ما تهتمّ به وتختاره ليكون موضوع معرفتك. هكذا تصبح معرفة الواقع تحقيقًا لحرّية العارف الذي يختار موضوع معرفته نتيجةَ اهتمام.

والواقع الذي أعرفه، وهو موضوع اهتمامي واختياري، أتّخذه فيصبح واقعي أنا، لا واقعًا وهميًّا أو واقعَ لا أحد. وما أتّخذه ألتزم به، فتنشأ مسؤولية تجاه الواقع الذي يرتفع بذلك من واقع مفروض عليّ إلى واقع متّخذ بحرّية المعرفة. ولا يعود الواقع بحاجة إلى طوباوية خلاص. فإنّ التزامه بحرّية هو طاقة خلاص تكمن فيه. وما يُدعَى المصير، وهو عادةً مرعبٌ مخيف لأنّه مجهول، تنكسر شوكته باتّخاذ الواقع في عملية المعرفة القائمة على الاهتمام والاختيار.

حرّية الإنسان، وهي تبدو للكثيرين حقيقة واهية بسبب ارتباط المرء بالبيئة والثقافة والمجتمع، تكتسب تعبيرًا واضحًا في عملية الاختيار المعرفيّة والتزام الواقع بمسؤولية. وقد قلنا أعلاه إنّ التزام الواقع بحرّية يصبح طاقة يحملها الواقع. فما فاعليّة هذه الطاقة؟ هل هي القدرة على احتمال الواقع وصعوباته وشدائده وأزماته؟ أجل، هي تفعل ذلك، ولكنّها أيضا تفعل أكثر من ذلك، فلا تكتفي بالصبر السلبي على الصعاب والأزمات، إنّما تكون طاقةً لخلق القدرة على التغيير الذي يتجلّى في إعادة تشييد الصروح التي هُدّمت، وإحياء الرجاء في النفوس، وقد أماته الهمّ فيها. والتغيير لا يبلغ ملئه إلاّ إذا صار بحرّية.

هذه الطاقة على التغيير هي القوّة الخلاّقة المبدعة القائمة في الحاضر. هي قدرة دائمة على الخلق والإبداع تلازم الحاضر. وهما لا يكونان إلاّ فيه. وبهذه القدرة يتمّ التجديد الذي هو من سمات الحاضر، ولا يمكن الرهان حوله فيما يختصّ بالمستقبل. طاقة الخلق هي النسيم اللطيف الموجود في فضاء الحاضر، ونحن نتنشّقه، ولكنّنا لا نراه ولا نحسّ بأيّ لفحة منه. ونسيم الخلق والإبداع المالي الحاضر هو الذي يصبح ريح الثورة في التاريخ. والثورات لا تُقذَف في مصير البشر من الغائب المجهول، بل يلدها الحاضر إن اشتدّ عليه ضغط بؤس الماضي واسودّ في وجهه المستقبل.

الإبداع في الواقع يستلزم تعميق المعرفة التي تفتح مضامين الواقع وتكشف مخبّآته. ولا تغيير من دون معرفة. فأنت، وإن كنت قادرًا على نقل الجبال، يجب أن تعرف أين تقع قبل أن تستطيع نقلها. والمعرفة المطلوبة للواقع لا تنصبّ فقط على قراءة الظواهر، ولا تُستنفَد في خدمة التطوّر التكنولوجي. إرتباط المعرفة بالاهتمام – الذي قلنا إنّه تعبير على تداخل وجودي بين الذّات العارفة وموضوع المعرفة – يستلزم أن تكون المعرفة المطلوبة للواقع مترافقة مع اهتمام جدّي به. والواقع ليس وهمًا وليس موضوعًا للخيال. هو حقيقة متنوّعة المضمون، معقّدة، يغلب فيها التعب والحزن والقلق على الراحة والفرح والرجاء. وحقيقة الواقع تؤخذ في الفكر الجدّي الذي يعالج الواقع بكلّ حذافيره ويلتزمه بثقة. وقد سبق لديكارت أن أدرك الارتباط العميق بين الفكر والوجود الحاضر، إذ لم يجد ما يؤكّد الوجود إلاّ التفكير. الفكر المهتمّ بالواقع يلتزم كوارثه وإنجازاته معًا، ولا يفتّش عن مهرب، لا في التغنّي بأمجاد الماضي ولا في الاعتقاد بالتقدّم الدائم في التاريخ. فكلتا النزعتين، الحِدّدة للماضي والمؤمنة بأنّ المستقبل أفضل من الحاضر حتمًا، ناتجتان عن هروب من الحاضر الواقع ورؤية ناقصة له. والتاريخ ليس عملية عقلية لتقدّم مستمرّ، ربّما اتّخذ طابعًا ميكانيكيًّا. إنّه تاريخ البشر: تاريخ السلاطين والعبيد، والأغنياء والفقراء، والعلماء والجهّال. وهو بالأحرى تاريخ حياتهم. وفيها يسود العقل كما الأهواء، والتخطيط كما الفوضى، والحرّية كما الاستبداد. التاريخ جبلة هذا المزيج كلّه بغناه وتضادّ عناصره، وهو إن أظهر تقدّمًا فهذا التقدّم ليس شاملاً، حتميًّا، صائرًا، لأنّه لا مفرّ منه تحت ضغط العقل في التاريخ. التاريخ لا يعرف الخطوات المتقدّمة فقط، بل الخطوات المتراجعة

كورنليس تونيسن :
«استعارة للفناء» ،
1537 ، نقش خشبي



أيضًا ، ويعرف التعثّر والنهوض ، ولكنّه لا يعرف الجمود . التاريخ في تحرّك دائم ، وهذا التحرّك لا أستطيع أن أتصوّره تحرّكًا في اتّجاه واحد محدّد ، يتمّ في الزمان الفارغ من أيّ علامة فارقة ، بل هو في نظري تحرّكُ تجدّدٍ يجري في الحاضر المحسوس . والتجدّد يلازم التاريخ طالما أنه تاريخ الحياة ، تاريخ الأحياء .

هل تعني الدعوة إلى معرفة الحاضر السعيَ إلى جعله حاضرًا سعيدًا؟ الحاضر ليس مطرحًا لتحقيق سعادة كاملة شاملة . والمستقبل أيضًا لن يكون هذا المطرح المنشود . وقول غوته في فاوست «الحاضر وحده هو سعادتنا» يعني حاضرًا محدودًا في لحظات مغمورة بالسعادة ، يعرفها العاشقون إذا استرقوا من الزمن هنيهات ، عَسّوها في مشاعرهم . ولحظات شعورية كهذه ليس لها أن تكون مطلقة . فالحاضر بديناميّته ، وكثرة العناصر التي تكوّنه ، والأسباب التي تنتج أحداثه وظواهره ، هو إلى كونه زمن الحقائق الثابتة ، زمن الحقائق المتحرّكة والمتبدّلة . والاعتقاد بحقائق ثابتة لا يعروها تبدّل لا يعارضه تقبّل وجود حقائق نسبية غير دائمة ، قصيرة المدّة . فوجود الزهرة ليس وجودًا خياليًا ، بل تامّ الحقيقة ، ولا يُنقص من حقيقته أنّه قصير الأجل . السعادة حقيقة ومضات في الحاضر . وقد أصاب هيغل إلى حدّ بعيد حين قال إنّ فترات السعادة صفحات فارغة في تاريخ العالم .

الوعي المعرفي المهتمّ بالحاضر الذي ندعو إليه لا يعدو وراء حلم سعادة ، إذ هو أنضج من أن ينهك ذاته في اختراعات طوباوية . هذا الوعي يدرك أنّ الحاضر مليء بالتناقضات والمفارقات ، فهو عقلاني ولا عقلاني معًا ، ملعبٌ للعقل وللأهواء ، كثير الجوانب ، معقّد المضمون ، وأنّ هذا التعقيد يلازم تركيبه بوصفه زمن واقع الإنسان . وهذا الوعي يدرك أيضًا أنّ الحاضر يتميّز بقابليّةٍ دائمة للإبداع وللخلق وللتجديد ؛ وأنّه وحده قادر على استيعاب البداية . والبداية تعبير عن الطاقة الخلاقة القائمة في الوجود الحاضر ، والراية التي تُرفع في الزمان مشيرة إلى الجديد . ولعلّ الشعور - ربّما غير المدرك لدى الكثيرين - بمعنى البداية هذا ، هو الذي يدفعنا إلى الاحتفال ببدايات السنين ، سنيّ التقويم أو سنيّ عمر الإنسان على حدّ سواء .

إنّ ما ندعو إليه هو تعقّل الحاضر . وتعقّله لا يعني فقط الجهد النظري لاستيعابه ، بل أيضًا الجهد العملي للتعامل معه وبعث التجديد فيه . وإن كان علم النفس العيادي قد كشف النقاب منذ فترة عن أنّ الحاضر يتّسم بكآبة عظيمة وقلق بالغ ، وإن كانت الملاحظة العامّة هي أنّ العصر الحاضر تهيمن عليه ملامح مقلقة ، كوحدة الفرد وانعزاله المتزايد عن مجتمعه ، وأنانيةٍ تعظُم ، فإنّ ما ندعو إليه من تعقّل للحاضر ، مجالاً للإبداع والخلق ، يُتّخذ بحرّية ويُتعامل معه بمسؤولية ، لكفيلٌ بطرد الكآبة وبدفع المرء إلى عيش الحاضر والمشاركة في تشكيله بنشاط وحيوية وفرح . إنّ موقفًا خلاّقًا تجاه الواقع يجعلنا نتخلّص من النظرة القدرية للزمان وما يأتي به ؛ فلا يعود الزمان مسودًا من قدر ، يفرض علينا ما يشاء . إذا نحن اتّخذنا حاضرنا ، يصير مرادًا ويدخل في صميم قرارنا . عندها يمكن للمرء أن يشارك في صنع قدره ، أو ما سُلِّم إليه من واقع على أنّه قدر . عندها يصير المرء سيّدًا في واقعه .

علامات الكآبة والقلق والاضطراب والخوف والتوتّر الشائعة في الزمن الحاضر تعود إلى أنّ الإنسان فقد الاهتمام بحاضره ، فصار لا مباليًا به ؛ أو أنّ علاقته الواعية الخلاّقة مع الحاضر انحلّت . الأمر الأوّل يؤدّي إلى اللامبالاة التي تؤدّي بدورها إلى فكّ كلّ الروابط الاجتماعية . والأمر الثاني يؤدّي إلى الانفصام بين المرء وواقعه ، وبالتالي إلى تشيّيء الحاضر الذي يصبح وزرًا ثقيلاً يرزح تحته الإنسان ، فلا

يقدر أن يشارك في ولادته. وما من ولادة من دون حمل في الحشا. وكما أنّ العمل الفنّي قطعة من ذات الفنّان، والمخلوقَ قطعةٌ من ذات الخالق، كذلك الحاضر جزء من ذات من يساهم في صنعه. وإن لم نصل إلى هذه الدرجة من التعامل معه، يبقى محمّلاً بالكآبة والقلق والاضطراب والخوف والتوتّر... الخوف من المستقبل – وفيه كثير من خوف الموت – لا يبدّده إلاّ النشاط الخلاّق في الحاضر. به وحده تنحسر عن المستقبل فكرة القدر المحتوم، وينجلي المستقبل في مطاوعيته للقدرة الإنسانية على الخلق والإبداع. عندها يصير المرء لا سيّدًا في واقعه وحسب، بل أيضًا سيّدًا في المستقبل.

جرّنا الحديث إلى المستقبل. فما شأن الماضي؟ كيف يكون التعامل معه بحرّية، وقد صار ثابتًا، جامدًا، غير قابل للتبدّل؟ هل لك أن تكون أيضًا سيّدًا في ماضيك كما تكون سيّدًا في حاضرك ومستقبلك، وقد انزلق الماضي من بين يديك وصار بعيدًا عن مرمى إرادتك، فلا يطاله اختيار؟ حرّية التعامل مع الحاضر تتجلّى في معرفته الحقيقية وإرادة اتّخاذه. هذا هو النموذج نفسه الذي يمكننا أن نقارب به الماضي أيضًا. والماضي، كما سبق وقلنا، ليس ما مضى وفات وحسب، بل ما يبقى منه أيضًا في الحاضر. وما مضى ما كان ليكون معروفًا لدينا لولا أنّ له أثرًا حاضرًا. من هنا تنطلق المعرفة الواعية للماضي التي تؤدّي إلى تعامل حرّ معه. وهي ترى فيه تعدّدية كالتعدّدية الموجودة في الحاضر، لا بدّ من التسليم بها للوصول إلى معرفة موضوعية له. هكذا ندرك أنّ ما مضى لم يكن ماضيَ أمجاد فقط، بل حمل أيضًا الكثير من العنف والاهتراء؛ وأنّه ليس من العدل أن ننكر وجود الإشراق في الماضي، مهما كان سيّئًا. التعدّدية في الماضي تجبرنا على ألاّ نصدر أحكامًا مطلقة فيه، تأخذ منحًى واحدًا من مناحيه في الاعتبار، بل أن نعي تعدّديته كما نعي تعدّدية الحاضر، وألاّ نتردّد في اتّخاذه في موضوعية. أمّا التاريخ في عمل المؤرّخين، فهو ما ينقلونه ويبرزونه من أسباب ونتائج وما يرتبط بينها. وقد سبق لكثيرين ممّن كتبوا في صناعة التاريخ أن بيّنوا أنّ هذا العمل ليس خاليًا من التأثّر بحاضر المؤرّخ. وهكذا يُخطئ من ينظر إلى الماضي نظرة طهريّة، فيراه عذراء نقيّة لم يقاربها رجل. والحقيقة عكس ذلك. فالماضي، كموضوع للدراسة، يستسلم لرغبات من يدنو منه. وهل لما مضى قدرة على المقاومة؟

ولكنّ العلاقة بين الماضي والحاضر أعمق من أن تكون علاقة تأثّر من جهة واحدة، بل هي علاقة تفاعل متبادل. فكم من مرّة ينفتح لك الحاضر في غناه جزاءَ تعبك في سبر الماضي وفكّ أسراره! وكم من مرّة اكتسبنا معرفة أفضل للحاضر نتيجةَ دراستنا للماضي! على أنّ الاستفادة من الخبرات الماضية ليست استفادة مطلقة، بل يتحكّم بها الواقع الحاضر بكلّ أحواله وظروفه وعناصره، وهي كلّها تجعل منه خبرة خاصّة قائمة بذاتها. بقدر ما يسمح الحاضر، يتمّ الاستقاء من الماضي. وهذا ما يجعل تعقّلَ الحاضر ذا أهمّية في معاملة الماضي. وأهمّيته قائمة، أساسًا، على أنّ شوكة الماضي هي أنّه كان حاضرًا وأنّه يُستحضَر أيضًا.

فهرسة الماضي تُبرز بعض الأحداث ولا تذكر بعضها. والمؤرّخ الأمين الذي يسجّل الأحداث بأمانة يحفظها من النسيان. ولكنّ استحضار الماضي بكلّ زخمه لا يتمّ بتدوين أحداثه، بل بعملية إبداع الحاضر... قوّة الحدث الماضي تكمن، بالدرجة الأولى، في أنّه كان حاضرًا وأنّه يُستحضر في عملية صنع الحاضر. هذه هي الاستمرارية الإيجابية الوحيدة الممكنة للماضي في الحاضر. وإذا لم يساهم الماضي المستحضَر في عملية تكوين الحاضر صار عقبة في طريق هذه المهمّة. وهذا ينطبق بشكل خاصّ على قباحات الماضي التي قد تعرقل إبداع الحاضر وتجديده. إتّخاذ الماضي يتمّ بالانفتاح عليه وتعرّفه كما هو والاعتراف به، لا إنكاره. الاعتراف بقباحات الماضي يخلق وضعية جديدة ترفع بدورها الماضي إلى وضعية جديدة، تتّصف بأنّ ما حدث يتحوّل من عمل عدواني موجّه ضدّ آخر إلى مدعاة للاتّضاع أمامه. بذلك لا يفقد الحدث معناه الأنطولوجي، أي أنّه قد تمّ في وقتٍ ما ومكانٍ ما. ولكنّه باستحضاره في وضعية جديدة، وضعية الاعتراف الصادق بالخطأ الماضي، يتحوّل من حدث مؤذٍ للآخر إلى حدث مربٍّ للذات؛ ولا يعود عملاً سلبيًّا فقط، بل تسري فيه عناصر إيجابية لا يستهان بها. ومن دواعي حرّية التعامل مع الحاضر ألاّ يبقى الماضي المعيب يخيّم عليه. إن تركتَ حاضرك قابعًا في ظلّ الماضي يغثّ الحاضر ويذبل، إذ يبقى محرومًا من شمس الحرّية، فلا يُفرع زهرَ المستقبل.

هذا الموقف من الماضي ليس دعوة إلى نسيانه، بل يعارض النسيان. النسيان مظهر من مظاهر عدم الجدّية في التعامل مع الماضي أو نتيجة اللامبالاة به؛ فهو موقف سلبي لا

يدعم حرّية التعامل مع الحاضر. وانعدام الجدّية لا يكون في أمر من دون آخر. هو موقف شامل يواجَه به الوجودُ والزمان والمجتمع معًا. واللامبالاة إن بدأت بالدقائق امتدّت إلى العمر كلّه، وإن ذهبت ضحيّتها ثوابت الماضي فكيف تأمن منها متحرّكات الحاضر وغائبات المستقبل؟

يتبيّن ممّا سبق أنّ الحاضر له دورٌ لا يُستهان به في معرفة الماضي وطرح رسوم المستقبل. يقودنا هذا مجدّدًا إلى ضرورة وعي للحاضر متكاملٍ يدرك أهمّيته وقوّته ويفقهه في مجده وأطماره، وعقلانيّته وشهوانيّته، وعظمته وذلّه، ويدفع الإرادة إلى أن تنطلق – في ضوء وعي الحاضر – لتطرح أشكالاً للمستقبل، ترتقي من مستنقعات الماضي وتعالج مشاكل الحاضر. وعظماء التاريخ لم يحقّقوا ما حقّقوه من إنجازات لو لم يعتبر كلّ واحد منهم أنّ الحاضر الذي هو فيه إنّما هو حاضره، يلتزمه ويشكّله كما يراه مناسبًا. والتاريخ يعامل بالمثل. فكما أنّ هؤلاء التزموا حاضرهم، لزمهم التاريخ أيضًا، فهو يظهر، في الدرجة الأولى، تاريخَ البارزين من أجيال البشر غير المعدودين.

إلاّ أنّ التزام الواقع لا يعني احتكاره وتسخير ما يتوفّر لمنفعة الأنا. هذا تشيّء فاضح للواقع يؤدّي إلى إساءة استعمال أناس الحاضر وأشيائه لأغراض أنانية، ولا يؤدّي إلاّ إلى انفصام بين المرء وواقعه. الالتزام الحقيقي بالواقع يعني أن أقبل الآخر الذي يشاركني واقعي، أن أقبله كأنّه لحم من لحمي وعظم من عظمي. بهذا لا أصبح فقط شريك المتألّمين، بل أيضًا دفق رجاء في تألّمهم وطاقةً تجهد في تبديد الألم من الحاضر. الالتزام الجدّي بالواقع لا ينشغل بالبحث الميتافيزيائي عن مصدر الخير والشرّ في العالم، بل يبحث عن أسبابهما في الواقع، ولا يرى في كلّ شرّ يد الشيطان الذي هو في كثير من الأحيان وسيلة لتبرير الذات الإنسانية من أخطائها وتهرّب من المسؤولية الشخصيّة تجاه ما يحيط بي من شرور.

المستقبل مسؤولية توفّ حقّها في الحاضر. هذه القناعة تؤدّي إلى نشوء علاقة جدلية مثمرة بين الحاضر والمستقبل، قوامها أنّ الآتي يصبح سببًا للحاضر الذي يحضر من الأمام المفتوح المستقبلي المعالم. بهذا المعنى قال زرادشت نيتشه إنّ عشّ الحاضر يُبنَى على شجرة المستقبل. ومن هذا الواقع نلتفت إلى الماضي ونرمي عليه ضوء المستقبل، فينجلي الماضي على حقيقته في الحاضر. هكذا ترتسم وحدةُ مصالَحة بين الأزمنة تقدّميّةُ الجوهر، محورها الحاضر، وفيه يُجمَع بين الماضي والمستقبل. والحاضر متميّز بالصيرورة التي لا تني ولا تُحدّ والتي تسري في الزمان، ديناميةً تكفل استيعاب الماضي والمستقبل. واستيعاب الماضي والمستقبل في الحاضر يفيد أن يصبح الحاضر أفقًا لاستدراك الماضي وطرح المستقبل... فمعظم ملامح الغد يمكن أن تُرى اليوم.

ويغاير الاعتقادُ بتكرار الأحداث اعتبارَ الحاضر مجالاً فريدًا للتجديد والإبداع. الاعتراف بالحاضر إطارًا للقديم والمتكرر والمعتاد إنّما يشبه رفض الحاضر، إذ هو يولّد الضجر. والتضجّر من الحاضر يستدعي عدم الاهتمام به، لا بل نبذه والتفتيش عن بدائل. ولكنّ البدائل إمّا أن تكون في الحاضر أو لا تكون. وبما أنّ الاعتقاد بتكرار الحاضرات ينزع عن البدائل المشتهاة صفة الجدّة، فهي تفقد فاعليّتها وتغدو لا فرق بينها وبين ما يراد منها طرده. وهكذا تقع هي أيضًا فريسة الاعتقاد بالتكرار المملّ. ولا مفرّ من أن تكون النتيجة هي العدمية. وهل من نتيجة أخرى سوى العدمية لمن لا يرى في الحاضر جديدًا ولا يراه المجالَ الوحيد للتجديد؟ وربّما أنّ الضجر هو الظاهرة الأولى التي يلاحظها مراقب الزمن الحاضر. وليست الكثافة التي نشهدها في خلق وسائل التسلية وتعميمها وتطويرها والتغنّي بها سوى دليل واضح على تفشّي الضجر في العالم، وعلى أنّ الإنسان يبذل كلّ ما يمكنه من جهد للتخلّص من هذا الشعور المرهق. وإبعاد الضجر يجرّب – كما تقول العبارة العربية – بقتل الوقت. التسلية تهدف إلى «قتل الوقت» والتخليص من الضجر، وكأنّ الضجر مرادف للوقت، فإن قُضي على هذا زال ذلك. الضجر يتولّد من فقدان التوجّه الخلاّق المبدع نحو الزمن الحاضر، ممّا يؤدّي إلى أنّ الزمن الحاضر يمسي وقتًا، أي مفهومًا تراكميًّا محضًا للزمان الذي يمسي عديد الثواني والدقائق والساعات والأيّام والأشهر والسنين، ليس إلاّ.

ما من شكّ في أنّ المستقبل يُغري ويخيف في آن معًا، وأنّه المجهول الذي يجذبنا بسحره ويرهبنا بغموضه. وما من شكّ في أنّ الماضي يكون موضوع اعتزاز أو مدعاة خجل، وأنّه ما طويناه أو طواه من سبقنا، فليس لنا منه إلاّ الاعتداد الفارغ بإنجازاته المجيدة أو التألّم لعيوبه. فقط تلقّف الحاضر، واقعًا أشكّله بلا مرارة على ما مضى ولا رهبة ممّا سيأتي، يبدّد الضبابيّة عن المستقبل ويمنح الماضي القيمة التي يستحقّها في آن.

فريدريش نيتشه
مغامرة التفكير

بيتر هوفمايستر

أينبغي علينا أنْ نحمل كلّ احتفالات اليوبيل والنشاطات الثقافية الكبيرة التي تقام في ذكرى غوته، أو باخ، أو نيتشه محمل الجدّ؟ ويمكن، على أيّة حال، ردّ بعض هذا الاهتمام بهؤلاء إلى دوافع تجارية، إلاّ أنّه لا يمكن أنْ يكون الاحتفاء بهذه الشخصيات كلّه ناشئاً عن ذلك. ولو أنّ نيتشه اطّلع، بوصفه حكيمًا ذا شأن عال، على مناسبات التقدير والاحتفاء هذه، وخاصّة تلك المتعلّقة به، لأصابته رعشة. فنيتشه هو القائل: «كلّ كلمة هي حكم مسبق». ويقول في كتابه «شفق الآلهة» «ما يمكن أنْ نعبّر عنه بالكلمات نكون قد تجاوزناه. فكلّ الكلام ينضوي على مثقال ذرّة من الازدراء».

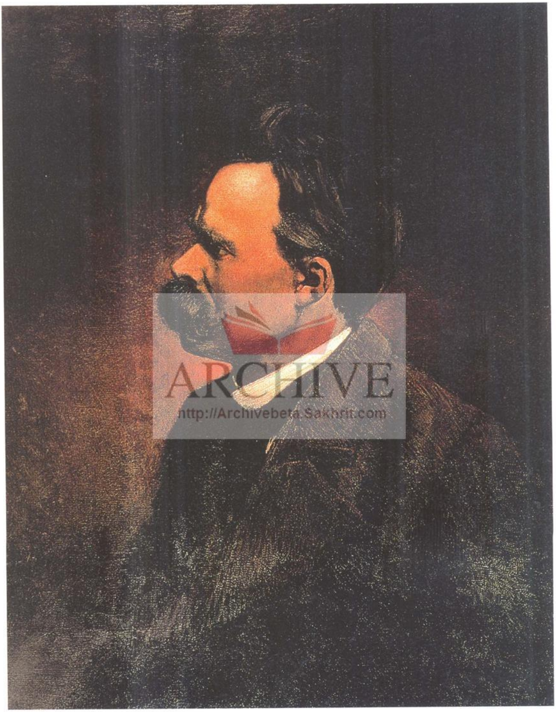
وها هو نيتشه يغدو أثيرًا لدى الصحف الأدبية الألمانية، بعد مرور مئة عام على وفاته بعتهٍ فصامي بمدينة فايمر. وما يزال الناس منقسمين في الحكم عليه انقسامًا لا يشبه انقسامهم في الحكم على أحد.

وكلٌّ يستشهد بهذا العبقري الذي عاش وحيدًا، ويتزيّن بحِكَمه.

ولم يكن أحد قبله حاول بهذا القدر من التطرّف أنْ يقلب التفكير الغربي رأسًا على عقب. ولم يأت أحد من الناس بتاريخ ذي تأثير متناقض وخطير النتائج كما فعل نيتشه، وهو الذي يقول عن نفسه «أنا ديناميت». غير أنّه في الوقت عينه يفزع حين يتأمّل: «كم مِن الناس سيستند يومًا من الأيّام إلى سُلطتي من غير وجه حقّ». وكانت مخاوفه المتشائمة مسوّغة تمامًا. فقد كان فريدريش نيتشه قال منبهرًا: «أضع يدي على الألف القادمة». واليوم، في عصر الهندسة الوراثية، أصبح الحديث عن «الإنسان الأعلى» يمثّل خطرًا مباشرًا. ولن ينفكّ فريدريش نيتشه يشغلنا طويلاً. ففي كلّ يوم يولد قارئ جديد، سيقرأ في يوم غير بعيد سطرًا من «العلم المسرور» فيأسره، أو كلمات من «هكذا تكلّم زرادشت» ومن «تأمّلات في غير الأوان»، فتخلب لبّه.

والحديث عن نيتشه يعني أيضًا أنْ نذكّر بتاريخ التضليل السياسي، وبالمحاولات لتخليص الفيلسوف من عناق السياسة له. ولمّا كان أنصار نيتشه وخصومه كلاهما ينتقي من كلام نيتشه ما يتفق مع آرائه ليستشهد به، ويتّخذ علم اللغة أداة يصطفي بها ما يشاء في مناقشة كتاباته، فقد كان من المنتظر أنْ تُبتذل أشدّ رؤى نيتشه شجاعة على يد بشر قد تخلّوا عن كلّ شكل من أشكال الحياء. أُنزل نيتشه الفيلسوف منزلة القديسين، واحتُفي بنيتشه الأديب الرائع. فهل يغدو فريدريش نيتشه، بعد أنْ ظلّ مئة عام وحيدًا، أديبًا ذا شعبية؟ فماذا بقي من رجفة الفزع من العدمية، من التهديد بضياع القيم؟ وهل لا يزال الناس يتأمّلون فلسفة نيتشه، أم أنّهم يكتفون بدراستها وحسب؟

وانقضى القرن التاسع عشر بموت نيتشه بفايمار. وأقبل فجر القرن العشرين صاخبًا. وعُدّ نيتشه هذا مفكّر العدمية. واليوم، أزف الوقت ثانية لنتأمّل ما هو مقبل علينا. ويمكن أنْ نعرّف العدمية، على أيّة حال، بأنّها «غياب المغزى والغاية». وقد غدا هذا الغياب للمغزى والغاية مذذاك مألوفًا لنا تمامًا في عالَمٍ لا أرضية له، ولا أمان فيه، ولا نهاية للأشياء فيه. وإذا ما تساءلتَ عن علل الأشياء جاءتك إجابات تنمّ عن تواصل فيه نظر. وتتكشّف محتويات «الاتّصال»، و«العلم المعمّم»، أو الدعوة إلى «دائمًا قدمًا، دائمًا أسرع» على أنّها عبارات جوفاء. وتستند محاولات أخرى في التفسير إلى العزم الناشئ عن الخوف، إذ تتنبّأ بقيام «سُلطة علم الحياة»، و«هندسة الإنسان»، أو «سُلطة وسائل الاتّصال».



فريدريش نيتشه بريشة رودولف كوزلتس عن صورة فوتوغرافية من عام 1883

أمّا العدمية فتسعى ، على العكس ، إلى غير ذلك . فهي تمثّل الخرائب «لعمارة حقيقتنا» ، وتتيح النظر إلى انعدام المغزى . وهي تواجهنا في ذلك من جديد «بالعدم» ، عندما يسعى التفكير إلى القيام بمهمّته الأصلية ، متنازلاً عن كلّ شكل من أشكال الأمان . ولنقرأ ما كتبه نيتشه عن «العَوْد الأبدي» : «لنتأمّل هذه الفكرة في أشدّ صورها إفزاعًا : الوجود ، كما هو كائن فعلاً ، من غير ما مغزى أو غاية ، لـكنّه عائد على نحو حتمي ، دون أنْ يفضي أيّ أخدود إلى العدم ، تكرار أزلي . هذا هو أشدّ أشكال العدمية تطرّفًا . العدم ، الأزل غير ذي المغزى» .

ويعني «العَوْد الأبدي» بذلك غيابَ الخاتمة . وهو ليس عودًا أسطوريًا ، بل على العكس . فالعدم لا يهوّن عليك بشيء ، ولا حتّى بخاتمة . وغياب «الخاتمة» ، غياب للإنهاء ، لنهاية القصّة . فالعود الأبدي بنية من بنى الحاضر ، هو تلك اللحظة التي لا يتقبّل فيها الموجودُ شيئاً باعتباره عابرًا . وهذه فكرة صعبة ، ومكمن «الإخافة» فيها هو أنّها لا تملأ فراغ القعر ، ولا تنتزع الخوف الصادر عن العدم .

ونيتشه يفكّر بعلم يرى نفسه لا علمًا . وهو يشتغل بحقيقة تأبى التقبّل سرعان ما يمسّها المرء . وهذا هو ما يجعلها حقيقية . وهذا لا يعني أنه علينا أنْ نتقبّل كلّ ما يلقانا . فلا يستحقّ التقبّل ، عند نيتشه ، إلاّ كلّ ما يقاوم السعي إلى خاتمة ، إلى ما هو نهائي . فينبغي أنْ نتجاوز الحقائق الأخيرة ونهايات التاريخ من غير ما تجميل . ينبغي أنْ ندرك أنّ ذلك جميعه قد صار خلفنا ، وأنّنا ما عدنا قادرين على الالتفات إليه . فالعدمية ، إذن ، لم تُخرج من السماء أهلَها ، ولم تحل الأرض يبابًا . وإنّما أتاحت لنا أنْ نبصر حقيقة أقدم من العدمية نفسها . هي شكل من أشكال العري نعيشه اليوم . وينبغي علينا أنْ ننظر إليه كما ننظر إلى العري دائمًا : بخجل . فليس يكفي البتّة أنْ يطرح الإنسان آماله القديمة بالخلاص ، بل ويجب كذلك أنْ يتحرّر وجودنا من البؤس ، والجوع ، والاستغلال أيضًا . ولا يجوز أنْ يرمي هذا التحرّر إلى أنْ يصبح مصداقية أسطورية جديدة للإنسان الذي لا ينبغي له في أيّة مرحلة من المراحل أنْ ينصرف عن الحقيقة والاستقامة . ولم يكفّ نيتشه أبدًا عن الأخذ بهذه الأفكار . وقد يبدو مفكّرًا من مفكّري الفردية ، غير أنه في الحقيقة مفكّر للجماعة . فهو يستخدم في حديثه دائمًا ضمير المتكلّمين : «نحن الجدد ، نحن غير ذوي الأسماء ، نحن المولودين الخداج لمستقبل لا دليل عليه بعدُ . . .» .

وتقصد «نحن» لدى نيتشه واقعًا لا يتّخذ اسمًا جماعيًا : لا جماعة ، ولا شعب ، أو مجموعة ؛ إذ أنَ كلّ واحد منّا فريد . وإذا ما نظرت إلى المفاهيم التي أعادت الاهتمام بنيتشه اليوم ، ألفيتها أسوأ مفاهيمه سمعة في الصورة الرسمية له : «العدمية» ، و«الإنسان الأعلى» ، «الإرادة» . وليس للمرء ، في خضم الاختلاط الهائل للعقائد واللغات اليوم ، إلاّ أنْ يكون مؤوّلاً مستقلاً وأصيلاً ، وإلاّ ، فيما يرى نيتشه ، فَنِي . وما يسميه نيتشه في جذاذاته التي خلّفها من صيف عام 1887 «العدمية» هو تمامًا ذلك العالَم المتعدّد الثقافة الذي نعيش فيه اليوم . وما نهاية عقيدةٍ إلاّ انتصارٌ في الوقت نفسه للعقائد الأخرى الكثيرة ، انتصارٌ للتأويل المتعدّد الوجوه لعالمنا .

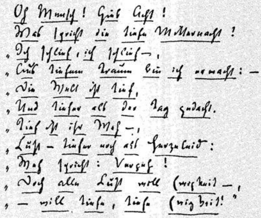
ويجب على الفرد أنْ يختار من بين هذه العقائد . وإذا ما استطاع «المؤوّل المستقلّ» أنْ يفرض نفسه ، وأنْ يزيد من أصالته زيادة كبيرة ، أنْ يغدو «إنسانًا أعلى» ، نتساءل عندها إنْ كان التعايش الإنساني ما يزال ممكنًا آخر الأمر . وربّما أراد النازيّون «السادة» فهم نيتشه على هذا النحو . إلاّ أنّ الملاحظات التي كان كتبها عام 1887 خلصت إلى فرضية أقلّ «نيتشوية» : «في الصراع على فرض التأويل الخاصّ لن يفوز الأشدّ عنفًا بل الأكثر اعتدالاً ، أولئك الذين يمكن أنْ يتلاقوا بنأي ساخر» . ويجب أنْ يسخر الإنسان الأعلى من الأنا كذلك ، نتيجة لانحلال القيم جميعها . وهذا هو موضع الخلاف تمامًا ما بين «الإنسان الأعلى» حسبما تصوّره نيتشه ، وما بين العبادة المبتذلة للعبقرية ، وما بين التفوّق العنصري . «فأخلاقيات الإنسان الأعلى» تتضمّن تصوّرًا شاملاً للحياة ، ينتهي في ذروته بالكمال الأخلاقي للإنسان ذي القدرات المتعدّدة . وليس لهذا الإنسان ، وهذا مهمّ ، أساس متين لا يهتزّ .

وكان كثير من نظريات الحقيقة في القرن العشرين سعى إلى الوصول إلى مثل هذه المواقف . ولا تجد هذه الموضوعات في الأدب الممتاز لجيمس جويس أو روبرت موسيل وحسب ، بل وكذلك في ثقافة المعاصرة كلّها . وثمّة قرابة وثيقة ما بين «إنسان نيتشه الأعلى» وما بين إبراهيم الذي يصفه سورين كيركغارد . فإبراهيم هذا مستعدّ للتضحية بابنه إطاعةً للأمر . فإبراهيم يتنكّر للقيم والأعراف العامّة ، ويهمّ بالإشاحة عن قواعد عقلانية قابلة للتعميم . و«إنسان نيتشه الأعلى»

يدرك كذلك آخر الأمر أنّ إرادته ما هي سوى شيء ظاهري سطحي . فالأنا المفهومة فهمًا مطلقًا تشبه قوس قزح من الرموز والإحالات . فالأنا الخاصّة بالفرد تزداد من الصورة المثالية للإنسان الفائق دنوًا ، كلّما نأت بنفسها عن التشكّل في شكل دائم للأزل .

وكان نيتشه قد فكّر (عن) حياته . وتحتمل هذه العبارة فهمين . فالمرء يفكّر عن حياته ، مثلما يحارب عن حياته . فالتفكير ضروري للحياة إذن بمعنى درامي . ويمكن أنْ تعني العبارة كذلك أنّ المرء يفكّر متجنّبًا حياته . التفكير بدل الحياة . أمّا نيتشه ، ابن القسيس من ساكسونيا ، فقد فكّر عن حياته ، في المعنيين معًا . فهو مقياس للهزّات ، قاسَ ما أصاب وجوده من اهتزازات . ومن الجلي أنّ إعجاب الناس بنيتشه ناشئ عن توزّع تفكيره بين نقيضي السخرية والنقد . وهذا ما كان رآه هوركهايمر وأدورنو ، وأكّدا في جدلية التنوير الخاصّة بهما مرّة بعد أخرى أهمّية نيتشه لنقد القدرة السلبية المحتملة للتنوير . بل إنّك تجد لدى الحركة الثقافية اليسارية في أميركا اليوم حديثًا عن «نيتشه الديمقراطي» الذي ناضل من أجل سياسة مؤيّدة للأقلّيات . وهكذا ، وخلافًا لمخاوف هابرماس ، فإنّ نيتشه اليساري الناقد لم يُحَوَّل إلى مفكّر يميني ، أو لم يُحَوَّل بعدُ ، في الأقلّ .

ومنذ نيتشه لم تعد الكتابة تلك الخربشة الوحيدة للريشة في هدوء الليل العميق وحسب . ولم تعد نقطة الصفر لأدب موجّه «للكلّ ولا لأحد» . والعلامة المميّزة لأسلوبه هي هذا التراقص الرشيق تقدمًا ورجوعًا : الجدلية على خطى القطط الكاسرة . فهو يصوغ جملاً تتلاعب بالعضلات ، يُحِلّ التنويم المغناطيسي محلّ المحاججة أحيانًا . ويمكن تقليد أسلوبه تقليدًا هزليًا ، على هذا النحو : نحن ، المجانين الكبار ، نكره أنْ يحدّثنا الناس عن الجنون . نيتشه الأديب ذو العبقرية المقبورة . وبوصفه شاعرًا ، وقد كان يتمنّى لو كان شاعرًا كما كان يتمنّى لو كان مؤلّفًا موسيقيًا ، يكشف عن نفسه آخر الأمر ، كما يكشف كلُّ أديب عن نفسه في صُوَره الأثيرة لديه . وثمّة رهط كبير من الأدباء ممّن وجدوا في عالَم نيتشه خيالاً ودغدغة لأعصابهم . ويتراوح هؤلاء من شترينديبرغ إلى يتس ، ومن ريلكه إلى باوند ، ومن توماس مان وحتّى غوتفريد بنّ ، ولم نَعدّ هنا سوى الأعلام من بين هؤلاء . ويجد «المصطفون» أنفسهم في أسلوبه الخاصّ ، في أغانيه الفاتنة . ولا يملك أحد اليوم بعدُ أنْ يتجاوز نيتشه . فتراه


O Mensch! Gib Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
„Ich schlief, ich schlief —,
„Aus tiefem Traum bin ich erwacht: —
„Die Welt ist tief,
„Und tiefer als der Tag gedacht.
„Tief ist ihr Weh —,
„Lust — tiefer noch als Herzeleid:
„Weh spricht: Vergeh!
„Doch alle Lust will Ewigkeit —,
„— will tiefe, tiefe Ewigkeit!"

اسمَـعْ يا هـذا وآفهـمِ حديثَ لِيلٍ أبهمِ
تقـولُ حيـن آنتصـفَا دقّـاتُه في الظُّلَمِ
«نِمتُ طويـلاً وآنتبهـ ـتُ من عميق الحُلُمِ :
فيه رأيتُ الـكونَ ذا عُمْـقٍ سَحيـقٍ دَلْهَمِ
عمـقٌ يَغورُ في المـدى بُعْدٌ به لَمْ نَعلَمِ
وآلـكونُ فيـه ألَـمٌ أرْسَـخُ به من ألـمِ
وآلفرْحةُ تطغى علـى حُزْنِ آلفؤادِ السَّـقِمِ
الألَـمُ يَـأمُرُهـا يقول : هَيّ آنصَرمي
لـكنّها تَبـغي البَقـا على الدَّوامِ الدَّائِـمِ»

(اختتم فريدريش نيتشه كتاب «هكذا تكلّم زرادشت» بالأبيات أعلاه المخطوطة بخطّ يده . نقلها أبو عمر إلى العربية بتصرّف)

اختار لنفسه قناع صاحب الفكر الحرّ، أو الداعية إلى الأخلاق، أو عالم النفس، أو النبي، أو الأحمق. غير أنّ فكره يبقى في ذلك جميعه وجوديًا، وتجريبيًا، ونموذجيًا. وجودي، لأنّه عني بتشكيل حياة نيتشه نفسها. وتجريبي لأنّه يضع المعرفة والتراث الأخلاقي جميعه موضع الفحص والاختبار. ثمّ إنّ تفكيره نموذجي في الإجابة على مشكلة العدمية.

وإذ يتربع نيتشه على قمّة المعاصرة تلفيه يقودنا إلى هاوية الإنسان. وهو ليس المتطرّف في تعرّف الذات الإنسانية وحسب، بل البهلوان في ذلك أيضًا. وله ثمّ، على الرغم من وجود سقراط، وأبيكتيت، وأوغستينوس، وعلى الرغم من مونتانيه وروسو، منزلته التاريخية. فقد جعل ممّا أسماه كانْت «رحلة الجحيم لتعرّف الذات» «علمًا مسرورًا». وقد شكّك نيتشه تشكيكًا أساسيًا في المفاهيم التقليدية للفلسفة. ولكنْ، ما نتيجة فلسفته التي تتّسم بأنّها تلقى في الحرم الجامعي قبولاً أكثر ممّا تلقى في قاعات المحاضرات المضمّخة بالتقاليد، والتي يدرّس فيها زملاؤه الأساتذة؟ وما يزال التأثير المخدّر لسبله الطارقة في التفكير هائلاً. ومن الجليّ أنّ تاريخ القرن العشرين نفسه هو الذي يضفي على تفكير نيتشه المتألّق عقلانيته. ومنذ أن صارت دراسة فنّ الخطابة غير إلزامية، صار يمكن تقدير حسّ نيتشه اللغوي أكثر فأكثر، تقدير هذا السمع المطلق المدرّب على أسلوب هوراس وسويتنون الموجز.

وكانت خطابته تهمس في آذاننا المرّة بعد المرّة أنّه، إذا ما دار الأمر حول المصالح الكبيرة، لم يعد ثمّة مجال بعدُ للاعتبارات التقديرية والقرارات الأخلاقية. والحقيقة أنّ تجاهل أوروبا لكلّ ما هو تقديري تحت ستار المدنية لم يلبث بعد موت نيتشه أنْ أصبح أمرًا عاديًا.

وليس يسهل علينا أنْ نقطع إنْ كان نيتشه قد وصف هذا النقص التامّ في التقديرية وصفًا ناقدًا، أم أنه تقبلّه ساخرًا. وواحدة من أهمّ العلل لذلك الأصداءُ المتباينة التي كان تفكيره يستثيرها. فثمّة، من جهة، تراث اليسار الثقافي، ومنه هاينريش مان الذي يَعدّ نقد نيتشه للفلهلمية أساسيًّا. وثمّة جورج برنارد شو، وأندريه جيد. وإلى جانب اليساريين تجد، في ألمانيا خاصّة، تراثًا صريحًا لنيتشه اليميني. وينتمي في المحلّ الأوّل هاديغر إلى هذا التراث، إلى جانب ألفرد بويمله وكارل شميت وإرنست بيرترام.

وقد كان نيتشه أدرك أنّ الظاهرة الأساس القادمة في ثقافة الغد ستكون حتمًا هي حاجة الفرد إلى تمييز نفسه من الجماعة. ومن أكثر أوصاف نيتشه للأشياء تأثيرًا في النفس وصفه للإنسان، والذي يرى نفسه شبيهًا بالله. ولهذه النتيجة أثر معطّل؛ إذ لا يعود للإنسان قمّة أخرى يسعى إليها: «فانظر، ها هو الإنسان كذلك يشعر بالملل».

وكان نيتشه دخل تاريخ الفلسفة أيضًا بوصفه نبي عصر الإلحاد وما نتج عن ذلك من أزمة فكرية. ويبدو أنّ هذا العصر قد بدأ بأوروبا الآن. ويقلّ أنْ تجد مفكّرًا عاش، بعد موته، حياةً ملأى بالمغامرات كما فعل نيتشه، قلّ أنْ غزا شبحُ مفكّر عالم ما بعد الموت كما فعل نيتشه.

وإذا ما توصّل الإنسان يومًا إلى خلق نظام اجتماعي دائم، يعطي الناس جميعًا الحيّز المطلوب الذي يكفل لهم أنْ يقرّروا لأنفسهم ما يشاؤون تقريرًا إبداعيًا، عندها سنُنزل نيتشه من غير ما حرج منزلة الأنبياء، لا يمنع من ذلك كلّ ما كان يبديه أحيانًا من سخرية قصيرة النظر أو متعالية إزاء الديمقراطية. فنيتشه يعتقد واهمًا أنّ المجتمعات الديمقراطية عاجزة عن أنْ تفسح للإنسان حيّزًا كافيًا يستوعب تنوّعه وعقله الحرّ. وأنت لا تجد نيتشه الحقيقي في هذه الطريق الساخرة المسدودة. بل ينبغي أنْ نتذكّر نيتشه بوصفه مفكّرًا اتّفق مع جون ستيوارت مِل وفيلهلم فون هومبولت في أنّ المجتمع الأفضل يحثّ الناس على الأخذ بأكبر عدد من مناهج الحياة المختارة بحرّية على تنوّعها.

ويظلّ فريدريش نيتشه أحجية للعالم الآتي. فنيتشه، كما كتب يومًا كارل ياسبرز، لا يمكن استنفاده. وقد غرف كلّ جيل من نبع رؤاه، وسعى إلى استنفاده. وقد بليت كلّ الآنية وتكسّرت، غير أنّه في العمق، ما يزال النبع نضّاحًا لا ينضب.

ابن رشد وتحسين أوضـاع المرأة العربية

جورج تامر

منحت مؤسّسة ابن رشد للفكر الحرّ جائزتها عام 2000 للمناضلة الفلسطينية السيّدة عصام عبد الهادي . وقد اتّخذ قرارَ منح الجائزة لجنةُ تحكيم ضمّت شخصيّات فكرية وأدبية عربية ، خصّت السيّدة عبد الهادي بالتكريم «تقديرًا لكفاحها المتواصل من أجل حقوق المرأة ومساواتها مع الرجل» . وتمّ منح الجائزة في التاسع من ديسمبر 2000 في احتفال أقيم في بيت الأدب «ليتيراتور هاوس» ببرلين .

وُلدت السيّدة عصام عبد الهادي سنة 1928 في مدينة نابلس ، وهي رئيسة اتّحاد المرأة الفلسطينية منذ تأسيسه عام 1965 وعضو المجلس الوطني والمجلس المركزي في منظّمة التحرير الفلسطينية . انتُخبت عام 1948 أمينة سرّ لجمعية الاتّحاد النسائي العربي في نابلس وبقيت في هذا المنصب حتّى إبعادها عام 1969 . وهي اليوم مقيمة في الأردن . ومنذ السماح لها بالعودة عقب محادثات السلام عام 1993 ، صارت تتنقّل ما بين عمّان والقدس . وقد لعبت السيّدة عبد الهادي دورًا بارزًا في مقاومة الاحتلال الإسرائيلي من الداخل والخارج . وكان دور المرأة العربية الفلسطينية في المقاومة ، على اختلاف طرقه ، هو لبّ كلمتها في الاحتفال . كما أكّدت مدى ارتباط الحرّية الوطنية بالحرّية الشخصية التي ينالها الفرد في المجتمع ، وأنه لا يمكن تجريد حقوق المرأة ومساواتها مع الرجل في فلسطين عن القضية الفلسطينية .

افتُتح الاحتفال بكلمة ترحيب ألقاها رئيس المؤسّسة ، أكّد فيها أهمّية أن تسود الحرية والمساواة والعدالة الاجتماعية البلادَ العربية ، وأن يُعتبر المواطنُ ، لا الحاكم فيها ، «جوهر المجتمع والدولة» . أمّا كلمة التقدير ، فعَرَضَتْ محطّات هامّة من حياة السيّدة عبد الهادي وأشارت إلى أنّ تحرير المرأة العربية من القيود الاجتماعية ومساواتها بالرجل العربي ليسا من مسؤوليات النساء وحدهنّ ، بل هما بالقدر نفسه من مسؤوليات الرجل العربي الذي يجب أن يتحرّر من «التقاليد الرجعية والموروثة التي تسوّغ له ممارسة الاستبداد بالمرأة والتحكّم في مصيرها وحرّيتها ، لكي يجعل من نفسه ، سواء أبًا كان أو أخًا أو زوجًا أو ابنًا ، وصيًّا عليها ، ورقيبًا على تفكيرها» . كما جاء في الكلمة أنّ السيّدة عبد الهادي جمعت في نضالها من أجل الحرّية بين حرّية الشعب الفلسطيني وحرّية المرأة العربية .

ويستدعي الجمع بين ابن رشد والفكر الحرّ التساؤلَ عن أهمّية هذا الفيلسوف الحالية في المجتمعات العربية . أين تكمن أهمّية ابن رشد اليوم بالنسبة إلى مثقّفين عرب يقيمون داخل البلاد العربية وخارجها ، يدعون إلى تحرّر الفكر وإلى تحرير المجتمع والإنسان ، ليس فقط في بلدانهم ، بل في العالم بأسره؟ وإن عدنا إلى التاريخ وجدنا أنّه ما من فيلسوف عربي لاقى فكرُه المصيرَ الذي لاقاه فكر الفيلسوف الأندلسي ، فصار موضع جدل ورفض وقبول على حدّ سواء . ففيما أهمل أهل الشرق العربي قرونًا عديدة كتابات ابن رشد ، اهتمّت بها أوروبا اللاتينية اهتمامًا عظيمًا . وصارت الرشديّة مذهبًا فكريًا ساد أوروبا في القرون الوسطى وعصر النهضة ، فكان له أتباع ومناوئون على حدّ سواء ، ولعب دورًا كبيرًا ، ليس فقط في مجال الفلسفة النظريّة ، بل أيضًا في تطوير النظريّات السياسيّة والاجتماعية . والمعروف أنّ اسم ابن رشد قد اقترن باسم أرسطو . ولكنّ اسمه كان أيضًا رمزًا لازدواجية

الحقيقة. ابن رشد أُسيء فهمه بقدر ما عُظِّم. آثاره موضع تفاعل حضاري، تلاقى فيه الشرق والغرب، والعرب واليهود والأوروبيّون. ظاهرةٌ حضارية ما أحوجنا اليوم إلى مثلها!

ربّما كان أوّل ما يخطر في البال حين نتكلّم عن تحرّر فكر ابن رشد هو محاولته التوفيق بين الدين والفلسفة من دون التضحية بشيء من أصول كلّ منهما. وقد قاد تمسّك ابن رشد بالحكمة والشريعة معًا إلى الظنّ بأنه اعتقد بوجود حقيقتين: حقيقة الدين وحقيقة الفلسفة. وهذا برأيي خطأ. فابن رشد لم يعتقد إلاّ بوجود الحقيقة الواحدة التي يجتهد في اكتشافها العقل البشري المتعاطي العلم، ويكشف عنها الوحي الإلهي للأنبياء، ويضمّنونها كتبهم. ابن رشد اعتقد بحقيقة واحدة ودروب مختلفة إليها. واعتقاده بتعدّد الطرق التي تفضي إلى الحقيقة هو أساس حرّية الفكر لديه. الأديان والفلسفات والعلوم دروب مختلفة إلى الحقيقة الواحدة، «والحقّ لا يضادّ الحقّ بل يوافقه ويشهد له» كما كتب ابن رشد في «فصل المقال». إنّه لموقف رائع يعلّم احترام الآخر وقبوله كما هو من دون تحفّظ.

وانطلاقًا من وحدة الحقيقة، تنكّر ابن رشد لرفض دراسة العلوم أنّى كان مصدرها، وقال بالاستفادة من إنجازات الفكر، بصرف النظر عمّا إذا كان الفكر وثنيًّا أو تابعًا لدين آخر. المعيار الوحيد الذي أخذ به هو صحّة المعرفة، ولم يعتبر أنّ مصدرها سبب لرذلها من دون فحص. وهذا لعمري انفتاح حضاري، ما أمسّ الحاجة إليه لبناء ثقافة عربية أهلٍ لأن يكون لها مكان لائق في مجتمع حضارات العالم. الروح الرشدي لا يقبل التضادّ الشائع اليوم لدى كثير من المثقّفين العرب الذين يعيشون على ثنائية الشرق والغرب. الروح الرشدي يؤمن بأنّ الحقيقة تتجلّى في الشرق والغرب معًا، وأنّ الحقّ يميَّز من الباطل نتيجة الدراسة والاختبار والتمحيص.

أمّا في مساواة المرأة بالرجل، فقد قال ابن رشد قولاً كان سابقًا لعصره. فهو يعلن أنّ النساء والرجال نوع واحد، وأنّ لا فرق بين الرجل والمرأة في الغاية الإنسانية. والفرق الوحيد الذي يراه هو في احتمال الكدّ الجسدي الذي يقدر الرجل عليه أكثر من المرأة، فيما أنّ النساء أكثر حذقًا في أعمال أخرى، كفنّ الموسيقى. وبما أنه لا فرق بين المرأة والرجل في الطبع الإنساني، وجب على النساء أن ينلن التربية نفسها التي يحظى بها الرجال وأن يشاركهم سائر الأعمال، حتّى الحرب. ولا يسكت ابن رشد عن انتقاد حصر دور المرأة في الإنجاب والرضاعة والتربية، معلنًا أنّ النساء بسبب ذلك صرن «حملاً ثقيلاً على الرجال (...) وسببًا من أسباب فقر هذه المدن. وبالرغم من أنهنّ فيها ضعف عدد الرجال، فإنّهنّ لا يقمن بجلائل الأعمال الضرورية، وإنّما يُنتدَبن في الغالب لأقلّ الأعمال كما في صناعة الغزل والنسيج» (مختصر كتاب السياسة لأفلاطون).

النضال من أجل تحسين وضع النساء، وبالتالي من أجل تحسين الوضع الاجتماعي في العالم العربي بأسره، هو نضال إنساني أراده ابن رشد. وكلّ من يساهم في هذا النضال وينفتح على الحضارات الأخرى في العالم، معترفًا بوحدة الحقيقة، يقتفي آثار ابن رشد في سبيل تحرير الفكر وبناء مجتمع راق.



عصام عبد الهادي المناضلة الفلسطينية
من أجل حقوق المرأة والحاصلة على
«جائزة ابن رشد للفكر الحرّ»

ثلاثة أفلام تلفت الانتباه

هيلين مكلينبورغر

يجمع بين الأفلام الثلاثة التي نعرض لها هنا أنّها لا تقوم على الإثارة والتشويق، وإنّما تصوّر لنا حالات بشرية، وبصورة أدقّ، فهي تتحدّث عن حال النساء، وعن فشلهنّ نتيجةً لأحوال جيلهنّ وأحوال زمانهنّ

«العصيّة على التأثّر»

تضفي عليها الباروكة السوداء هيأة أبي الهول الغريبة الجميلة. امرأة جاوزت الشباب، وخلّفت ذروة نجاحها الأدبي وراءها. كثيرة التدخين، تداوم على تناول الحبوب المهدّئة، وتفرط في وضع الماكياج. آخر المتمرّدات، قانطة في خريف عام 1989 الألماني، أيّام سقط سور برلين. حنّة فلاندرز اسم هذه المرأة المخاصمة لزمانها، الباغضة لناس الوحدة الذين لم تعد لهم مثلٌ عليا بعدُ.

«العصيّة على التأثّر» ثالث فلم لأوسكار رولر(1)، وهو فلم يصف نفسية امرأة ضائعة وصفًا يتجسّد فيه التاريخ. وصُوّر الفلم بالأبيض والأسود تصويرًا ينمّ عن ذوق رفيع. وهو فلم عن أجيال مختلفة، أُعدّ بدقّة وضبط شديدين، يفيض شططًا وسوداوية خفيين. وارتقى هذا الفلم برولر بصورة قاطعة ليصبح الأمل الأكبر للسينما الألمانية.

«العصيّة على التأثّر» فلم قاسٍ ورومانسي في وقت معًا. فلم تسلم أيّة شخصية أو أيّ جيل فيه من النقد، ومع ذلك لا يُنكر على أحد فيه فضله. وتستند قصّة حنّة فلاندرز إلى سيرة أمّ أوسكار رولر، الأديبة الشهيرة غيزلا إلسنر(2). وهي ابنة لمدير صناعي، ويسارية ملتزمة، تزوّجت حينًا من الزمن والد أوسكار رولر. ويروى أنّها عاشت حياتها ممزّقة بين واقع الأمان للبرجوازية الكبيرة وبين الحلم بالحرّية الشخصية المتطرّفة. ورأت غيزلا إلسنر عالمها المثالي متحقّقًا بصورة كبيرة في الجمهورية الألمانية الديمقراطية، حيث زادت شهرتها في الثمانينات على شهرتها في الغرب. وبدا لها أنّ فتح السور سلبها آمالها جميعًا.

(1) Oskar Roehler (2) Gisela Elsner



هانلوره إلسنر في دور حنّه فلاندرز في فلم «العصيّة عن التأثّر» للمخرج أوسكار رولر

ولا ريب في أنّ رولر أراد لهذا الفلم أنْ يكون نصبًا يذكّر بأمّه الغامضة وبقصّتها المأساوية. غير أنّ «العصية على التأثّر» يزيد على ذلك كثيرًا: فهو مسرحية مأساوية مقتضبة عن الأيّام الأخيرة. وقال رولر في ذلك: «أردت بهذا الفلم أنْ أسرد قصّة إنسان يعيش في فترة تحوّل وتغيّر، مثل لنتس في أقصوصة غيورغ بوخنر. فهنا أيضًا تجد أديبًا يسعى للوصول إلى شطآن جديدة فينتهي إلى فشل».

ويبدو أنّ حنّة فلاندرز قد كانت قنطت من حياتها، إلاّ أنّها كانت، مع ذلك، تبحث عن بصيص أمل من خلال التقائها، قصدًا وصدفة، بالناس الذين كان يهمّها أمرُهم، أو أولئك الذين يمكن أنْ يعنيها أمرهم. إلاّ أنّ هذه اللقاءات جميعها زادت في كآبتها. وتراها تفوّت الفرصة تلو الفرصة: فثمّة عشيقها الذي يعمل ناشرًا في الجمهورية الألمانية الديمقراطية، والذي غدا غير مهتمّ بها في العهد الجديد. وهناك عائلة غريبة ظريفة من عائلات العمّال في الجمهورية الألمانية الديمقراطية، لم تتأقلم معهم. وثمّة الوالدان، الأمّ اللوّامة والأب الضعيف. وثمّة أخيرًا زوجها السابق، مثّل فاديم غلوفنا دوره بصراحة لا هوادة فيها، فأظهره متشقّقًا ذاوي الروح، تآكل لفرط ازدرائه لنفسه، يرمي إلى التمسّك بالبقية الباقية من الأشواق. آخر الأمر، تتمرّد حنّة على الزمان نفسه، فاللحظة، لنبضة قلب، يبدو كأنّ الزمان توقّف.



وكانت هانلوره إلسنر قد عادت بهذا الفلم إلى التمثيل السينمائي، فجاءت عودة ناجحة نجاحًا كبيرًا، فقد مثّلت دور حنّة فلاندرز تمثيلاً رائعًا، جامعة في أدائها بين التعبير عن السمات المرهقة للأعصاب في تلك الشخصية، وعن تلك المعبّرة عن الرقّة، وألمحت إلى جوانب العُجب والتكبّر مثلما ألمحت إلى الجوانب الإنسانية وجوانب الضعف.

وترى في فلم «العصية على التأثّر» صورًا لا تُنسى. فقد شكّل رولر ومصوّره المتميّز انطباعات ناشئة عن وقت فيما بين الحلم والواقع. فحين ترى هانلوره إلسنر تتجول في دور حنّة فلاندرز في مناطق ريفية خلاء، في مكان ما من الجمهورية الألمانية الديمقراطية، بباروكتها الغريبة، لابسة معطفًا ثمينًا لمصمّم شهير، رُسمت عليه زخارف سوداء لورود على خلفية بيضاء، ينشأ جوّ من الحزن السحري يصيب القلب في الصميم.

«يأس»

قالت أمّها: «غفر الله لك». إلاّ أنّ أولريكه لا تطيق أنْ تصدّق. يمنعها من ذلك ألمُها الشديد على حياتها المهدورة، وعلى وفاة طفلها التي تسبّبت فيها، وعلى خيانة صديقتها وصديقها لها، وعلى ضياع كلّ الثوابت.

وحبست أورلكيه نفسها (ومثّلت دورها نينا بيتري تمثيلاً دقيقًا عميقًا بالغ الحساسية) في شقّتها ذات الغرفة الواحدة ببرلين، وكأنّها، وهي الخارجة من السجن مع وقف التنفيذ، ما تزال سجينة. وقالت لزيغس، جارها الجديد - أدّى دوره بإتقان سلفستر غروت - يومَ قبلت دعوته لاحتساء الشراب عنده إنّها لا تريد الحديث، ولا سماع القصص. فبدأت بذلك صداقة جسدية صامتة مؤلمة، بدأ حوار بين انعزاليّين، غير أنّهما لا يطيقان الصبر على انعزاليّتهما، لأنّ الحزن أيضًا غذاء الحبّ.

نينا بيتري وسيلفستر غروت في فلم «يأس» للمخرج ماركوس لاوترباخ

وفلم «اليأس» أوّل الأفلام التي يخرجها ماركوس لاوترباخ(3)، أخرجه بحسّ مرهف جدًا. فآلة التصوير تراقب الممثّلين بصبر وودّ، بحيث تغيّر الصورُ في هذا الفلم المصوّر بالأسود والأبيض الواقع من غير أنْ تشوّهه. وبحيث تضفي نينا بيتري وسلفستر غروت على الزوج الغريب الذي يمثّلانه هيبة وتأثيرًا خاصّين جدًا، ما عاد المرء يراهما في الأفلام الألمانية منذ موت فاسبندر إلاّ قليلاً.

ولا يصف ما قلناه هنا النوعية الخاصّة لفلم «اليأس» ولا حتّى بصورة تقريبية. ولعلّه ينبغي علينا، في كلّ حال، أنْ لا نفرط في الكلام على فلم قليل الكلام.

«السكون بعد الطلقة»

يحكي فلم «السكون بعد الطلقة» قصّة فتاة تفضي بها مثاليتها، وكذلك حبّها لأحد الأعضاء في جناح الجيش الأحمر إلى الوقوع في نفوذ الإرهاب. وضمّن مخرج الفلم فولكر شلوندورف(4) وكاتب السيناريو فولفغانغ كولهازه الفلم جوانب مهمّة من حياة إنغة فيت، إرهابيةِ جناح الجيش الأحمر السابقة. وكتب أحد النقّاد معلّقًا على ذلك أنّه لم يبق لدى شلوندورف من حبّ إنغه فيت للتعرّف إلى الاشتراكية الواقعية في الجمهورية الألمانية الديمقراطية سوى «كُبّة من المشاعر» التي تخلط فيها علاقات غرامية ومصاعب في تعرّف الذات. غير أنّ للسينما حقًّا مستقلا في

(3) Marcus Lauterbach (4) Volker Schlöndorff



أنْ تترجم التاريخ والسياسة إلى إيماءات ومشاعر، وتبلغ نظرتها أحيانًا أبعادًا أعمق من أشدّ النظريات حنكة. فيتّخذ شلوندورف هذا الحقّ عينه وسيلةً يفكّ بها «كبّة مشاعر» إنغة فيت.

باريس، أواخر السبعينات. تبدو الشعارات جوفاء، وانقضى عهد الإرهاب. وتفرّ ريتا فوغت ورفاقها من الشرطة في شوارع المدينة كأنّهم آتون من عالم غريب. ذات يوم، تستوقف دورية للشرطة ريتا وجني. فتفرّ جني، وتحاصر الشرطة ريتا، فتطلق النار على أحدهم. حين أطلقت النار أغمضت عينيها، ويوم فتحتهما كانت في الجمهورية الألمانية الديمقراطية. هناك يعرض عليها أحد رجال أمن الدولة أنْ تتّخذ لنفسها هوية جديدة، وأنْ تعيش في الجمهورية الألمانية الديمقراطية، على أنْ تطرح عنها السلاح والمنشورات السياسية.

وقد كان فولكر شلوندورف ناول امرأة أخرى مسدّسًا، في فلم «شرف كاتارينا بلوم الضائع» من عام 1975. ولك في الحقيقة أنْ تعدّ فلم «السكون بعد الطلقة» تتمّة لفلم «كاتارينا بلوم»: فحيث توقفت قصّة كاتارينا بدأ الإرهاب، ويوم بلغ الإرهاب نهايته، بدأت قصّة ريتا فوغت. فالاستعراض المسهب لأفعال ريتا في العمل السرّي ليس له من غاية في الفلم سوى أنْ يقرّب إلى فهم المشاهد الطريق الذي أفضى بها إلى العيش على هامش الحياة في دولة العمّال والفلاحين. فالفلم لا يبدأ في الواقع إلاّ يوم تقف ريتا، وقد صار اسمها الآن سوزانه، على شرفة شقّتها في شرقي برلين.

وتعمل ريتا في مصنع، وتقيم علاقة بزميلة لها مدمنة على الكحول، تزيد على علاقة الصداقة، غير أنّ قصّتها الحقيقية تُفتضح، فتعينها مؤسّسات أمن الدولة على الاختفاء ثانية. فينبغي عليها مجددًا أنْ تتّخذ اسمًا غريبًا، وأنْ تحفظ غيبًا سيرة حياة خيالية. ويبدو أنّ ظروف حياتها المعقّدة ستستقيم في هذا المحاولة الجديدة، غير أنّ صديقها، الفيزيائي يوخن، يعجز عن التعامل مع حقيقة ريتا. فتفرّ المرّة بعد المرّة، إلاّ أنّها في نوفمبر من عام 1989 لا تجد معينًا لها على الفرار بعدُ، ولا حتّى شرطة أمن الدولة.

ومثّلت بيبانا بيغلاو دور ريتا، فكانت أهمّ اكتشاف جاء به هذا الفلم. حين تراها تحضن بعينيها المتسائلتين العالَمَ الألماني الغريب، تائقة إلى سكينة لا سبيل إليها إلاّ بإنكار الذات، ترى فيها صورة ترمز إلى وحدة ألمانيا الداخلية التي لم تتحقّق. وثمّة أيضًا النظرة التي نظر بها شلوندورف من خلال آلة التصوير إلى الجمهورية الألمانية الديمقراطية، فهي حدثٌ بحدّ ذاته. فيتمنّى المرء لو أنّ مخرجًا كهذا ينظر إلى جمهورية ألمانيا الاتّحادية في الثمانينات. وتبدو تلك الحديقة الاشتراكية الصغيرة التي تحول بين سكّانها وبين العالم الخارجي بحرس الحدود والأسلاك الشائكة لدى شلوندورف كأنّها تلك المثاليات السفيهة التي كان يخلط بها رفاق ريتا في شقّتهم حيث كانوا يتآمرون؛ وقد تحقّقت على نحو يشبه الكابوس. «فالسكون بعد الطلقة» يحاسب إذن الإرهاب في جمهورية ألمانيا الاتّحادية حسابًا عسيرًا، إلاّ أنه جاء على غير ما اشتهى نقّاد السينما الألمان.

«كلّ شيء كان هكذا، ولم يكن شيء هكذا تمامًا». عندما تظهر هاتان الجملتان على الشاشة ترى ريتا فوغت ملقاة في الثلج على خطّ الحدود بين الألمانيّتين، وقد استقرّت رصاصة للشرطة في ظهرها.

بيبانا بيغلاو (في اليسار) في دور ريتا وصديقتها ناديه أول في فلم «السكون بعد الطلقة» للمخرج فولكر شلوندورف

عوالم عجيبة

تنهل الرسّامة الألمانية سيلفا(1) من منابع الشرق التي لا تنضب، كما نهل منها باول كليه وأوغوست ماكه من قبلها. وُلدت سيلفا عام 1960 بالقرب من مدينة بادن بادن في أسرة فنّانين. وسيلفا اسمها الفنّي، وإنّما هي أوجينيا بيا ليراخ؛ وقد استُحثّت موهبتها في الموسيقى والرسم منذ نعومة أظفارها. وسافرت إلى هاواي وإلى منطقة ماجوركه الجبليّة الخالية من السكّان تقريبًا، كما سافرت كثيرًا إلى الشرق، متصيّدةً النورَ الذي تجعله في لوحاتها ومتأمّلةً أنماط العمارة العربية تستلهمها عناصرَ رسمِها.

انعقد، تحت رعاية الجمعية الألمانية العربية، معرضٌ بمدينة بون في ديسمبر الماضي، ضمّ ستّ عشرة لوحة لسيلفا كبيرة المقاسات؛ وما هذا إلاّ جزء من إنتاجها الغزير. وتنقُل إلينا لوحات هذه الفنّانة عوالم عربية عجيبة وعمائرَها، وصورًا تحت مائية، وانطباعات من قصص العرب وخرافاتهم. وتتّحد العناصر العربية والأوروبية في رسمها بانسجام مذهل وبإشعاع لوني يخرج عن المألوف. ثمّ إنّ سيلفا موفّقة جدًّا في اختيار الأساليب الفنّية التي تنقل إلينا السحريّة العربية، هذه السحريّة التي تحبّها سيلفا كثيرًا وترى فيها عنصرًا مكمّلاً للعقلانية الأوروبية.

شرحت الرسّامة، في حفل الافتتاح، طريقتها في العمل: تستمع، عندما تأخذ في الرسم، لضرب العود ودقّ الدربكّة إلى أن تنتشي وتدخل في شبه غيبوبة، فتتّصل عندئذ جرّات مرقاشها بالإيقاع؛ تشرع في الرسم دومًا بهذه الطريقة الدرامية وتصعّدها خلال عملية الإنتاج إلى حدّ الانفجار النهائي. ولا تبخل سيلفا في توفير لوازم رسمها: تستخدم الفُرَش المعدنية والخوابير الصغيرة والطباشير وراتينجات الأكريل والألوان الزيتيّة وسوائل الورنيش ومحاليل البنزين ومعجون سدّ الفجوات وغيرها؛ فيصعد كالدخان من سطح اللوحة لاجتماع هذه الموادّ كلّها، فبعضٌ يتّحد وبعضٌ يتبخّر ويتلاشى.

وكانت صورٌ أخرى في المعرض، صورٌ فوتوغرافية من اليمن للكونتيسة دوروتي شتراخفيتس وجبرئيله بوازيل، فكانت هذه الصور التي التقطت مناظر حقيقية على نحو فنّي رائع تهيئة ممتازة للدخول في عوالم سيلفا العجيبة. كما كان للحفل الافتتاحي خلفيّتان: إحداهما أدبية، إذ قرأ هيلموت هانيغ من كتابه «الأرض لا تضيّع شيئاً» والأخرى موسيقيةٌ من تسجيلاتٍ جاء بها مارتين لويْشتنر من شمال إفريقيا وإيران.

(RG)

(1) Silvha



سيلفا: «محادثة»، ألوان طباشيرية وأكريلية، 1999، 100 x 80 cm



تجارب لونيّة

إثر وفاة جبرئيله مونتر(1) في بداية الستينات، كتب النقّاد الفنّيون في تأبينها أنها «رافقت رجلاً نابغة في الفنّ» وأنها «ذات عبقرية أنثوية حدسية»، وقابلوا ما سمّوه حدسًا أنثويًّا بالقدرة الفنية العملاقة لدى أستاذها وشريك حياتها فاسيلي كاندينسكي(2). لكنّ هذه القوالب والأحكام المسبّقة ما لبثت أن تلاشت من ذهن من زاروا المعرض الكبير في لينباخ هاوس بميونخ، وهي دار العرض للوحات التي تديرها البلدية. وكان هذا أوّل معرض جُمعت فيه أعمال جبرئيله مونتر بأكملها، وهي في معظمها رسوم تصويرية غير معروفة. وضمّ العرض الذي استمرّ من ديسمبر 2000 إلى أبريل 2001 ثمانية وثمانين رسمًا تصويريًّا من كليشيهاتٍ مُعَدّ معظمُها بالنقش الخشبي والنقش على اللينوليوم إلى جانب كليشيهات النقش النحاسي والطباعة الحجرية. وقد أظهرت هذه المجموعة بجلاء أنّ جبرئيله مونتر رسّامة من الطراز النادر ورائدة من روّاد حركة عصرها، وأنها استحقّت بكلّ جدارة عضويّتها في جمعيّة «الفارس الأزرق» الفنية التي تأسّست عام 1908 وانحلّت في 1914.

أجرت جبرئيله مونتر في عام 1908 تجارب بالحالات اللونية وبدرجات القتمة مثلما فعل بعدها بعقود الرسّام والمخرج السينمائي الأميركي أندي وارهول. وظلّت الرسّامة في تجاربها تلك تنتقي المواضيع وتحسّن تنسيقها لتنتهي بها إلى البساطة والجلاء؛ وقد ألفت تشكيلات عريضة المساحات، رائعة، راسمةً الكفاف بألوان داكنة في معظم الحالات ومختصرةً رسمها على العناصر الأساسية ببراعة مدهشة. (RG)

(1) Gabriele Münter (2) Wassily Kandinsky

▲ جبرئيله مونتر: «ضريح بعض الزهّاد»، نقش على اللينوليوم، 1907

منحُ جائزة «بولار» في الموسيقى

مُنحت هذا العام جائزة «بولار»(1) في الموسيقى الكلاسيكية للمؤلّف الموسيقي كارل هاينتس شتوكهاوزن(2)، وهو من مدينة كولونيا، تقديرًا لسيرته التي تميّزت «بنزاهة عالية وبقدرة على الابتكار والإنتاج لم تنضب»، كما جاء في تقرير لجنة التحكيم التي نصبتها أكاديمية الموسيقى السويديةُ. أمّا جائزة «بولار» في الموسيقى الشعبية، فحصل عليها مؤلّف



موسيقى الأفلام الأميركي بارت باكاراك. وقد استلم كلاهما جائزته من ملك السويد مشفوعةً بمبلغ مئتين وعشرين ألف مارك. ويرجع تأسيس جائزة «بولار» في الموسيقى إلى عام 1992، أسّسها ستيكان أندرسن الذي كان في ذلك الوقت مدير أبّا(3)، فرقة موسيقى البوب السويدية المشهورة. ولم ينجح ستيكان، رغم المحاولات، في أن يجعل هذه الجائزة معترفًا بها كجائزة نوبل للموسيقى. وتُمنح جائزة «بولار» كلّ سنة لموسيقيّ في مجال البوب أو الروك أو الجاز، كما تُمنح لموسيقيّ كلاسيكي.

وقال كارل هاينتس شتوكهاوزن عند سماعه بخبر الجائزة إنّه «خبر لا يكاد يصدَّق». وعزم شتوكهاوزن، وهو الآن في الثانية والسبعين، على أن ينفق من مال الجائزة ليضمن في هذا العام أيضًا انعقاد الدروس التي ينظّمها في مدينة كورتن للموسيقيين الشباب من كلّ العالم. وقد ألغت ولاية شمال الراين فيستفاليا إعانتها المالية لهذه الدروس. وكان الذين شهدوا دروس شتوكهاوزن في عام 1999 حوالى 130 فنّانًا وفنّانة من 23 دولة، وقد درّبهم شتوكهاوزن وأحيى معهم حفلات كونسرتو. (RG)

(1) Polar (2) Karlheinz Stockhausen (3) Abba

تسعون طنًّا من «الوحدة»

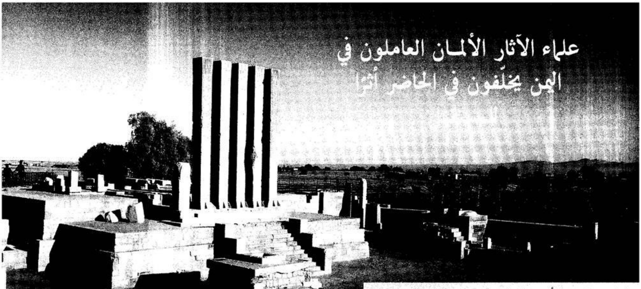
تنتصب الآن في الفناء الرئيسي أمام دار المستشارية الجديدة ببرلين منحوتةٌ من الحديد، طولها ستّة أمتار ووزنها تسعون طنًّا، صنعها النحّات والرسّام الإسباني إدواردو خليدا؛ ويُراد منها التذكير باتّحاد ألمانيا من جديد. وأمّا المنحوتة البرونزية الضخمة التي صنعها من قبلُ النحّات البريطاني هنري مور، فظلّت منصوبة أمام دار المستشارية ببون في المكان نفسه حيث أمر المستشار الأسبق هلموت شميت بنصبها في حضرة صانعها النحّات البريطاني. على أنّ زميله الإسباني كان غائبًا ونابت عنه زوجه بيلار في الحفل الذي أزاح فيه المستشار جيرهارد شرودر الستار عن منحوتة الحديد الممثّلة على نحو مجرّد يدين لا تتلامسان. وستصير هذه المنحوتة عمّا قليل، وفي أغلب الظنّ، رمزًا لمركز السلطة في برلين كما كانته نظيرتها البرونزية في بون. (RG)



▲
المؤلّف الموسيقي الألماني كارل هاينتس شتوكهاوزن خلال بعض التمارين

◄
منحوتة إدواردو خليدا أمام دار المستشارية الاتّحادية ببرلين

علماء الآثار الألمان العاملون في اليمن يخلّفون في الحاضر أثرًا



«معبد إلمقه برآن» بالقرب من مأرب، تسمّيه العامة عرش ملكة سبأ، وقد تمت فيه أعمال التنقيب والترميم

ما فتئت الفرق الأثرية الدولية تجهد جهدًا كبيرًا منذ عام 1945 ساعية إلى جلاء تاريخ الممالك العربية الجنوبية حتّى أصابت في ذلك نجاحًا. فثمّة اليوم شواهد أثرية على مملكة سبأ، وعلى ممالك معين وقتبان وحضرموت وحِمْيَر التي أعقبتها، تشمل الفترة ما بين مطلع الألف الأولى قبل الميلاد وحتّى عام 600 للميلاد تقريبًا. وعزّزت المقارنة في الخطّ واللغة التي عقدها اللغوي نوربرت نيبس من جامعة ينّا الفرضية القائلة إنّ القبائل التي أقامت الممالك العربية الجنوبية كانت هاجرت إلى اليمن من جنوبي بلاد الرافدين منذ القرن الرابع عشر قبل الميلاد.

وقد كان العلماء من معهد الآثار الألماني أنهوا في أواخر عام 2000 أعمال التنقيب والترميم في موقع أثري قديم شهير، استغرق العمل فيه اثني عشر عامًا، أُتيح لهم بعدها أنْ يسلّموا «معبد إلمقه برآن»، والذي تسمّيه الناس عرش ملكة سبأ، إلى الهيئة العامّة للمتاحف والآثار والمخطوطات اليمنية. ويبهرك البناء بهيبته وضخامته، فطوله خمسة وسبعون مترًا وعرضه اثنان وستّون مترًا. وإذا ما صعدت درجًا ضخمًا انتهى بك إلى بسطة ثمّ إلى خلوة المعبد، ويفضي بك كذلك إلى فناء أمامي وآخر خارجي، وإلى مبان سكنية. أمّا ما يأسر نظرك فتلك الأعمدة البالغ طول كلّ عمود منها خمسة أمتار ونصف المتر، قُدّ من قطعة واحدة من الحجر الجيري. وقد كان موقع هذا المعبد مكانًا لثلاثة معابد سبقته، أُقيم أوّلها في نحو عام ألف قبل الميلاد. وارتفع «المعبد الرابع»، ولعلّه يتّفق في شكله مع البناء الموجود اليوم، عن المنطقة المحيطة به بنحو خمسة عشر مترًا. واكتُشفت فيه أوّل النقوش النذرية المكرسة للإله إلمقه، إله الدولة والقمر. ويغلب أنْ تكون غارةُ الجيش الروماني هي التي دمّرت المعبد في عام ستّة وعشرين قبل الميلاد. وبعدما تهوّد الناس في جنوبي الجزيرة العربية وتنصّروا غاب عرش بلقيس في القرن الرابع الميلادي في الرمل.

وصار اليوم لمأرب وللمناطق المحيطة بها موقعها على الخارطة عند علماء الآثار. وهم يفترضون أنّ بلاد بُنْت الأسطورية التي يذكرها المصريون كانت هناك. ويحدّثنا العهد القديم والقرآن كلاهما عن ثراء ملكة سبأ وعن مملكتها، من حيث جاء البخور والمرّ في الأزمان البعيدة. ويبدو أنّ معبد إلمقه بُني بقصد على مبعدة من العاصمة مأرب. ويجري القول نفسه على المعابد الكبيرة في أوام، وعلى مقبرة السبئيين التي ينقّب فيها معهد الآثار الألماني بصنعاء تنقيبًا ذا خطّة. وأتتنا النتائج التي انتهي إليها بمعلومات جديدة عن الحياة اليومية للسبئيين.

وما يزال ثمّة الكثير ينتظر الإنجاز: فقد انعقد العزم على ترميم سدّ مأرب، واهب الحياة والخصب يومئذ، فيا لها من مهمّة هائلة. وترمي خطط أخرى إلى العمل في خرائب مأرب نفسها. فقد دمّرت هزّة أرضية عام 1982 المدينة التي تقع تحتها الحاضرة القديمة للسبئيين القدماء، والتي تنتظر أنْ تعود بسنواتها الألف والخمسمئة فتطلع إلى ضوء شمس جنوبي الجزيرة العربية.

(PH)



بتّينا هاينن عيّاش: «صورة رجل مرتد قَشّابيّة»، ألوان مائية، 1995، 73 x 102 cm. (والقشابية هي بردة من صوف مألوفة في شمال إفريقيا)

تحت الشمس الجزائرية

انعقد في الخريف الماضي بمدينة سولنغن الألمانية معرض كبير بعنوان «تحت الشمس الجزائرية» للرسّامة بتّينا هاينن عيّاش (أفردنا لها مقالاً في عدد 68).

واشتمل المعرض على نحو ثمانين لوحة بالألوان المائية، أعطت صورة مكتملة عن أعمال هذه الفنّانة الألمانية المتزوّجة من جزائري والمقيمة بمدينة قالمة الجزائرية منذ سبعة وثلاثين عامًا. ويظهر في رسم بتّينا عنصران ممتزجان دونما تناقض: الانطباع الدرامي والتفاعل الكلّي مع مناظر طبيعية توحي بالانسجام. وكان أوّل انطباع لزائر المعرض، واللوحات تحيط به، تنوّعَ الألوان وإشراقها القوي. وتميّز أعمال بتّينا الأولى بجرّة مرقاشٍ متينة وألوان داكنة في الغالب ثمّ بصبغة رومانتيكية مدهشة. لكنّ الألوان الفاتحة جعلت تطغى بمرور السنين على أعمال هذه الرسّامة التي يبدو أنّها صارت تستوعب الضوء الجزائري على نحو أوسع وتؤدّي مميّزات الطبيعة بشرق الجزائر ببراعة فنّية أعلى.

اعتكفت بتّينا في بيتها سنين عديدة بسبب الظروف السياسية الصعبة السائدة في البلاد. فرسمت في تلك المدّة مجموعة من اللوحات لمشاهد من مدينة قالمة، أشرفت عليها من بيتها؛ كما رسمت الزهور كثيرًا، وهي دومًا من أحبّ المواضيع إليها. وكانت رسومات الأشخاص المعروضة في سولنغن ملفتة للأنظار على نحو خاصّ، ولا سيما رسومات بتّينا لزوجها؛ وترى بتّينا في هذه اللوحات مفتاحًا لفهم الجزائر، وطنها الاختياري.

صارت بتّينا تخرج للرسم وتطوف من جديد في نواحي قالمة منذ ربيع 1999، ولم يكن هذا بالسهل في بداية الأمر لأنّها، كما قالت، أجبرت نفسها على «تعلّم النظر من جديد».

معرض «دوكومنتا» يبدأ نشاطه بندوة في فينّا

أنجز معرض «دوكومنتا» في ربيع هذا العام بمدينة فينّا في أكاديمية الفنون التشكيلية أوّل نشاط له بندوة، كان موضوعها المعلَن: «الديمقراطية، عملية منقوصة». وقد ضمّت الندوة خبراء مختلفي التخصّصات، ناقشوا أشكال الديمقراطية، ودَور القضاء، ومسائل الأقلّيات، وحقوق الإنسان. ومن المقرّر أن تنظَّم ندواتٌ مماثلة في مدن أخرى، وسوف تلخَّص نتائج هذه الندوات في خلال معرض «دوكومنتا» الحادي عشر الذي سينعقد من 8 يونيو إلى 15 سبتمبر 2002 بمدينة كاسّل الألمانية. والجدير بالذكر أنّ معرض «دوكومنتا» هو من أهمّ معارض الفنون العصرية وأوسعها، وقد انعقد أوّلَ مرّة عام 1955. (dpa)

ASPEKTE MODERNER
ISLAM – STUDIEN
Ridwan as – Sayyid
Editions Le Fennec,
Casablanca, 2000

جوانب من الدراسات الإسلامية الحديثة
رضوان السيّد
دار نشر الفنك، الدار البيضاء، 2000
136 صفحة

من أشدّ ما تميّز به الدراسات الاستشراقية الألمانية منذ عهد بعيد عنايتها بالدراسات القرآنية. وعلّة هذا التميّز أمران: ميل الباحثين الألمان إلى الدراسات اللغوية، وهو ميل نشأ عن اشتغالهم اشتغالاً شديدًا باللغتين اليونانية واللاتينية، فانتفعوا به بعدها في دراستهم للغة العربية. والأمر الثاني هو أنّ ألمانيا لم تكن يومًا قوّة استعمارية في العالم العربي، فلم يكن على المستشرقين الألمان أنْ يخدموا غايات عملية وسياسية، وإنّما أُتيح لهم أنْ يعتنوا بالنصوص العربية، وهذا يعني اشتغالهم، في المقام الأوّل، بشعر العرب قبل الإسلام وبالقرآن الكريم.

ويشتمل الكتاب الجديد لرضوان السيّد على مجموعة من المقالات، قدّم أوّلها تصوّرًا موجزًا عن دراسات القرآن الألمانية منذ القرن الثامن عشر.

وعرضُ رضوان السيّد للموضوع حسن، يستحقّ القراءة، على إيجازه؛ إذ يعزف فيه المؤلف، خلافًا لنهج أكثر الكتّاب العرب يوم يكتبون عن الاستشراق الغربي، عن كلّ وجوه الجدل الشديد النبرة في الكتابة، وهو لا يقوّم الأشياء إلاّ تقويمًا حذرًا.

وكانت دراسات القرآن بدأت بألمانيا عام 1833 بأطروحة أبراهام غايغر بجامعة بون، والتي درس فيها الأثر اليهودي في القرآن. غير أنّ ما تيسّر لغايغر من مصادر حينئذ كان قليلاً، لم يتح له الخلوص إلى نتائج موضوعية فعلاً. وصار حال الدراسات القرآنية أفضل بدرجات في الأجيال التالية، أيّام غوستاف فايل (1808 – 1889)، وإغناتس غولدتسير (1850 – 1921)، وتيودور نولدكه (1836 – 1930). فدُرس حينها بناءُ القرآن، وصلة السور المكّية بالسور المدنية، وعناصر كلّ منها. وسلك يوليوس فلهاوزن (191 (1844 – 8 سبيلاً آخر في دراسة القرآن، نظر فيه في الظروف التي صاحبت نشأة القرآن وحالة المجتمع الإسلامي الأوّل. وبعد الحرب العالمية الثانية تقدّمت الدراسات القرآنية الألمانية تقدّمًا هامًّا، يرجع الفضل فيه، في المحلّ الأوّل، إلى رودي باريت (1901 – 1983). وقد ترجم باريت القرآن إلى الألمانية ترجمة دقيقة دقّة بعيدة، وعلّق تعليقًا وافيًا على مسائل لغوية وعلى مسائل تتعلّق بالترجمة فيه، وتُعَدّ ترجمته اليوم مرجعًا علميًّا معتمدًا.

أمّا فيما يتّصل بالجيل الحالي من المختصّين بالدراسات الإسلامية بألمانيا، فيفرّق رضوان السيّد ما بين مدرسة تاريخية، يمثّلها المختصّ بالدراسات الإسلامية بجامعة غوتنغن، تيلمان ناغل، وأخرى بنيوية يراها ممثّلة بأنجليكا نويفرت. وتجد لديه مآخذ على المدرستين كليهما.

ويختم رضوان السيّد كلامه بالإشارة إلى أنّ التطوّرات الحالية في الدراسات القرآنية الألمانية قد نأت بها عن النهج التقليدي للدراسات الاستشراقية كثيرًا، حتّى قد يصعب نعتها بعدُ بأنّها دراسات «استشراقية». وهو محقّ في ذلك. وممّا يُؤسف له أنّه لم يتح لرضوان السيّد أنْ يتناول في عرضه الأطروحة الكبيرة التي تقدّم بها ناويد كيرماني لجامعة بون وعنوانها «الله جميل»، وبحث فيها لأوّل مرّة في التلقّي الجمالي للقرآن في التاريخ الفكري الإسلامي؛ إذ تؤيّد هذه الأطروحة فرضية السيّد القائلة بأنّ الدراسات القرآنية الألم انية بلغت آفاقًا جديدة.

(StW)

AUS SONETTE AN ORPHEUS
Rainer Maria Rilke
Deutsch und arabisch
Übertragen von Fuad Rifka
Dar Sader, Beirut, 1999

من أغنيات إلى أورفيوس
راينر ماريا ريلكه
في الألمانية والعربية
ترجمة فؤاد رفقه
دار صادر، بيروت، 1999
92 صفحة



راينر ماريا ريلكه، صورة من عام 1902

«أغنيات إلى أورفيوس» هي آخر أعمال ريلكة الشعرية الكبيرة وفي الوقت ذاته قمّةٌ من قمم شعره، بل ومن قمم الشعر الألماني في القرن العشرين. ولأن صار ريلكه معروفًا الآن في العالم العربي كقطب من أقطاب الشعر المعاصر، فهذا يرجع كثيرًا إلى فؤاد رفقه، الشاعر والفيلسوف اللبناني الذي ترجم، بدايةً من الستّينات، بعض أشعار ريلكه إلى العربية. وقد تسنّى له مؤخّرًا، بدعم مادي من مؤسّسة إنتر ناسيونس الثقافيّة الألمانية، أن يصدر ترجمات إلى العربية من «أغنيات إلى أورفيوس» في كتاب باللغتين الألمانية والعربية.

وعلى خلاف «مراثي دوينو»، العمل الشعري الكبير الآخَر الذي ألّفه ريلكه في أواخر حياته، فإنّ «أغاني إلى أورفيوس» بدت أكثر مطاوعةً للترجمة لوضوح معانيها وجلاء أسلوبها، وهي أقرب إلى أن يستسيغها القارئ العربي أيضًا، رغم بُعده عن المحيط الثقافي الألماني.

ألّف ريلكه الذي وُلد عام 1875 في ألمان براغ، قصائدَه هذه الخمس والخمسين في مدّة وجيزة، من الثاني إلى الثالث والعشرين من فبراير 1922، قبل وفاته بأربعة أعوام، وهي قصائد من نوع السونيتة الذي هو شعر غربي، تحتوي قصيدته أربعة عشر بيتًا في أربعة مقاطع. والموضوع هنا هو الشاعر وشعره الذي هو وسيط بين الإنسان والوجود. وأورفيوس هو شخصيّة أسطورية في الميثولوجيا اليونانية، روّض الوحش بأغانيه؛ وقد كان يطوف في ذهن ريلكه كمثال أعلى للشاعر. تعرض هذه القصائد نظرة

جديدة إلى الطبيعة وإلى الوجود، في مع زل عن الظواهر العصرية، كالتكنولوجيا. نقرأ في بعض القصائد:

حقًّا، لا سمع يسلم
من هذه الضجّة،
ومع هذا
تُمتدَح الآلةُ الآن.

ريلكه لم يمتدح الآلة، وإنّما ظلّ يشتغل بالمواضيع «الأبديّة»، كالحبّ والموت والطبيعة. نلمس في بعض قصائده شيئاً من كآبة، بينما تشعّ قصائد أخرى مرحًا وسرورًا. فالشاعر الحقّ، كما يراه ريلكه، يقول شعره في ظلّ الموت، كما في هذه القصيدة:

وحده الذي مع الموتى أكلَ من زهرة الخشخاش،
زهرتِهم،
سوف لا يَفقد
أخفَّ نغمة.

لكنّ الشاعر، بعدما يأكل من «الخشخاش»، يؤلّف أيضًا قصائد مرحة، كالقصيدة رقم 16 التي تُمثِّل الأرضَ فيها صبيًّا في المدرسة يلقّنه معلّمٌ أبيضُ اللحية، وهو الشتاء، قصيدةَ الطبيعة. ولأنّ الصبيّ حفظ القصيدة، فاجتهادُه يُجزَى بيوم عطلة:

أيتها الأرض، أيّتها السعيدة، في عطلتك ألعبي
مع الأطفال، نريد أن نقبض عليك.
أيّتها الأرض الفرحة. الأكثر فرحًا يتمكّن من هذا.

لم يتقيّد ريلكه في «أغاني إلى أورفيوس» بعَروض السونيتة الكلاسيكي، كما فعل بترارك أو شكسبير. لكنّه تصرّف فيه، مع احتفاظه بالقافية، وتعامل معه على نحو حرّ تعامُلَ شعراء عرب كالسيّاب والملائكة مع العروض العربي. لذا عزف فؤاد رفقه عن تقفية ترجمته وجاء بها قريبة جدًّا من الأصل، حتّى أنّها كانت في بعض الأحيان حرفية. بيد أنّ الذي يقرأ قصائد ريلكه في نصّها الألماني لا يهتزّ لمعانيها العميقة وحدها، وإنّما أيضًا لوقع كلماتها ولنغمها اللغوي؛ فهذا العامل الجمالي المهمّ في شعر ريلكه يضيع في هذه الترجمة. ثمّ إنّ بعض القرّاء العرب الذين لا يعرفون ريلكه بعدُ قد يأسفون لكون رفقه لم يجعل لترجمته هذه مقدّمة ولم يعزّزها بالشرح والتحليل.

ومع هذا، فالمتوقّع أنّ هذا الإصدار الجديد سيلقى اهتمامًا من محبّي الأدب الألماني وكذلك من لدن الشعراء العرب أنفسهم، إذ لا يخفى عميق تأثّر بعضهم بريلكه، كأدونيس ورفقه نفسه. كما أنّ طابع الوجودية في شعر ريلكه كفيلٌ بتحريك القرائح لدى الشعراء العرب الشباب. (StW)

[redacted]

THEBEN
Heilige Stadt der Pharaonen
Sergio Donadoni
Hirmer Verlag, München, 2000

طيبة
مدينة الفراعنة المقدّسة
سيرجيو دونادوني
دار النشر هيرمر فرلاغ، ميونيخ،
2000 211 صفحة

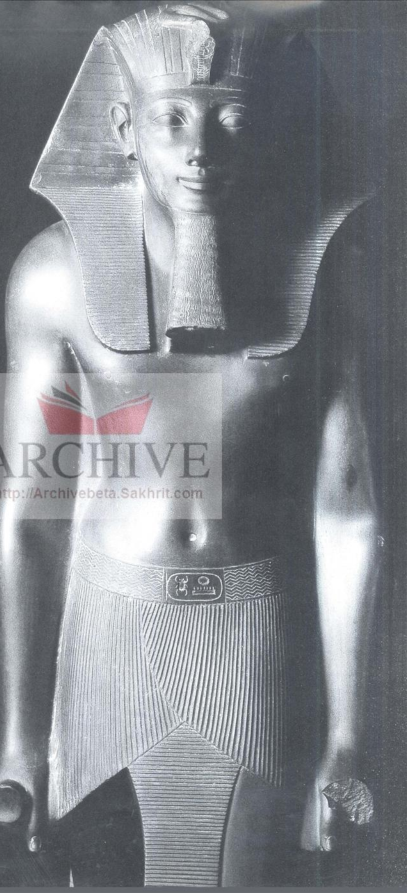
كان سيرجيو دونادوني يدرك ما تنضوي عليه محاولته من مخاطرة، بأنْ يسعى إلى إثراء الدراسات الكثيرة عن طيبة ذات مئة البوّابة - كما أسماها هوميروس - بمجلّد مصوّر أخّاذ يشتمل على أحدث نتائج الأبحاث عنها. وصور الكتاب الرائعة متعة للعين. ويرمي النصّ الجوهري للكتاب إلى تقريب السياقات المعقّدة لآثار طيبة إلى ذهن القارئ. وترجع بدايات هذه المدن الأثرية، على أيّة حال، إلى فترات بعيدة. فحين بُنيت الأهرامات كانت طيبة مسكونة، وفي أواخر عهد المملكة القديمة ارتقى شأن هذه المستوطنة فغدت إحدى المراكز القديمة المزدهرة، وصار أمير طيبة، أمنحوتب الثاني، ملكًا. وبعد ذلك بخمسمئة عام صارت طيبة مركزًا لمملكة هائلة، تمتدّ من شلال النيل الرابع إلى الفرات. وفي عهد الأسرة الثامنة عشرة صارت طيبة مركز الحكم للملك الثائر المارق من الدين، أمنحوفس الرابع، إخناتون، الذي أدخل هناك العبادة الجديدة لإله الشمس آتون. وما تزال آثار إنجازاته العمائرية الضخمة التي أضافها ماثلة إلى اليوم للعيان. فالخرائب البديعة

تمثال ثوت موزيس الثالث، عُثر عليه في الكرنك
رملية، الارتفاع (بدون الساقين المفقودتين): m

الكثيرة التصاوير تمثّل متاهة ضخمة من المباني التذكارية: معبد آمون، والمعابد الرمسيسية، وبحيرات مقدّسة، وشوارع المهرجان، ومعبد المملكة الكبير في الكرنك، لا مثيل لها جميعًا.

واستعان سيرجيو دونادوني بحملة تصوير شاملة ليوثّق بها التوازن لذلك التطوّر الجمالي الظاهر في بقايا تلك المدينة الفريدة. وتأتي الأبحاث الميدانية بفهم جديد لتاريخ البناء في طِيبة، ولسواه من وجوه الحياة فيها. وتوضح الرسوم التي استبنى فيها الباحثون عمائر المدينة ما يبذلونه من جهد في سبيل الوصول إلى قدر أكبر من الوضوح والترابط. وتبلغ الرحلة في تاريخ العمائر والنصب لهذا الموقع الأثري غير العادي غايتها بوصف المعبد الروماني في دير الشلويت الواقع جنوبي طِيبة. ولم يُستوف البحث حتّى اليوم في خرائب طِيبة الفسيحة، ولعلّ اتّساعها لن يتيح المجال لذلك أبدًا.

(PH)



AUSGEWÄHLTE GEDICHTE
Johann Wolfgang von Goethe
Deutsch und arabisch
Übertragen von Fuad Rifka
Dar Sader, Beirut, 1999

مختارات شعرية
يوهان فولفغانغ فون غوته
في الألمانية والعربية
ترجمة فؤاد رفقه
دار صادر، بيروت، 1999
132 صفحة

بمناسبة الذكرى المئتين والخمسين لمولد غوته (1749 – 1832)، صدرت مجموعة شعريّة لهذا الشاعر الألماني الأكبر، مختارة – كمجموعة ريلكه – على نحو جيّد، ترجمها فؤاد رفقه إلى العربية ودعم معهد غوته طبعها. تحتوي المجموعة على أقرب قصائد غوته إلى ذوق القارئ العربي وأكثرها مطاوعة للترجمة. وقد وقع الاختيار في معظمه على قصائد لغوته من المرحلة الأولى، «مرحلة الغليان والفوران» – وهي اتّجاه في الأدب الألماني يرفض عقلانية التنوير وينادي بإطلاق العنان للعواطف – كما وقع الاختيار على قصائد من «الديوان الغربي الشرقي». وا حتوت المجموعة، إلى جانب هذا، قصائد قليلة من المرحلة «الكلاسيكية»، منها المرثية الرومانية الأولى التي أريد هنا أن أعرض لترجمة بيتيها الأخيرين، إذ يبدو لي أنّ رفقه أفرط في الترجمة الحرفية إلى درجة التعقيد عندما يقول: عالمَ أنتِ حقًّا، يا روما، لكن بلا حبّ
لا يكون العالَمُ عالمًا، ولا روما عند ذلك
تكون أيضًا روما.

وقد نشرت مجلّة «نزوى» الثقافية في عددها رقم 11 ترجمة لسركون بولص يقول فيها في البيتين:

عالمٌ أنت يا روما، لكن لولا الحبّ
لما كان العالم عالمًا وما كانت روما هي روما

فترجمة بولص – كما ترى – أخفّ وأسلس. وإنّما تتجلّى جودة ترجمة رفقه في قصائد غوته الأولى التي تتّسم ببساطة العبارة وعمق المحتوى، كما هو الحال في شعر رفقه نفسه، ولعلّ ترجمة قصيدة غوته الشهيرة، «فوق الذرى كلّها»، مثال واضح لهذا:

فوق الذُّرى كلّها

فوق الذُّرى كلّها
سكينة،
وفي رؤوس الشجر كلّها
بالكاد
تشعر بنَفَس،
في الغابة
تصمت العصافير الصغيرة.
انتظِرْ قليلاً،
قريبًا تستريح كذلك أنتَ.

ومن الطبيعي أن يولي القارئ العربي اهتمامًا خاصًّا لقصائد «الديوان الغربي الشرقي»؛ وقد جاءت ترجمات رفقه لها أكثر سلاسة من معظم ما أُنجز حتّى الآن من ترجمات أو تجارب ترجمات. غير أنّ رفقه وقع في خطأ مؤسف في قصيدة «الهجرة»: كتب «نبع كسرى» بينما الأصل يقول «نبع الخَضِر».

ومع أنّ غوته ألّف «الديوان الغربي الشرقي» وقد جاوز الستين، فإنّه اهتمّ بالإسلام منذ شبابه. نجد في القصائد التي اختارها رفقه مثالاً رائعًا لاهتمامه هذا في قصيدة «نشيد محمّد». وكان غوته منذ شبابه يرى في النبيّ محمّد إنسانًا خارقًا ورمزًا للعبقريّة. في هذه القصيدة تخيّل غوته النبيّ محمّدًا يضرب لسعادة الناس مثلاً عينًا تتدفّق من الصخر جدولاً يجرّ معه إخوته الجداول الجبلية الأخرى وينتهي إلى السهل نهرًا، فيتوسّل إليه إخوته أنهار السهل الأخرى التي كلّت في شقّ طريقها أن يأخذها معه إلى المحيط، فيج معها إليه ويسيل قويًّا عريضًا يُخصب الأرض جميعًا، فتخرج منها الخيرات والحلل متاعًا للناس ونعمةً من فضل ربّ العالمين. وقد كتبت كاتارينه مومزن في كتابها المشهور «غوته والعالم العربي» أنّ مَثَل النهر «يرمز إلى القوّة الروحانية التي تبدأ من قليل ثمّ تنمو وتزداد وتعظم وتتّسع وتنتشر إلى أن تبلغ النهاية المجيدة التي صُوِّرت بانصباب النهر في المحيط، وهو هنا رمز الألوهية. والمهمّ جدًّا في هذا التشبيه هو أنّ الروح الديني يرى في الناس جميعًا إخوانًا فيأخذهم معه». هكذا رأى غوته الشابُ بالتحديد وظيفةَ الشاعر أيضًا: يجرّ الناس معه ويربّي فيهم مشاعر النبل والأهداف الرفيعة. وقد صار غوته، بالفعل، لدى خلق كثير في ألمانيا رمزًا لحياة معنوية أرقى ومرشدًا إليها. فلعلّ قرّاء عربًا – بفضل ترجمة فؤاد رفقه – ينجرّون الآن بدورهم إلى غوته.

(StW)

STÄDTE OHNE DATTELPALMEN
Tarek Eltayeb
Edition Selene, Wien, 1999

النشرة العربية الأصلية
مدن بلا نخيل
طارق الطيّب دار منشورات الجمل، كولونيا، 1999
الطبعة الثانية دار النشر الهدرة، القاهرة 1994



ولد طارق الطيّب عام 1959 بالقاهرة لأبوين سودانيين، ويعيش منذ عام 1984 بفيينّا. وبعدما درس العلوم الاجتماعية والاقتصادية غدا محاضرًا في اللغة العربية، وهو ينشر منذ عام 1992 الشعر والروايات.

و«مدن بلا نخيل» رواية تحمل سمات السيرة الذاتية، صدرت أوّل مرّة بالألمانية عام 1999، وهي وثيقة محزنة عن اليأس الاجتماعي في منطقة صغيرة من السودان تحرّقها الشمس ويسم الجوع، والفقر، والمرض، وانقطاع الرجاء حياة الناس البائسة هناك. وبطل القصّة فتى صغير، يسعى مع أمّه وأخوته إلى البقاء. أمّا الأب الصارم الانتهازي فقد هجر العائلة، وأوكل لشاب من السادة مريب ذي سمات سادية أنْ يتولّى دور الأب في بعض جوانبه. وتفضي هذه الظروف المهلكة بالفتى آخر الأمر إلى السفر إلى القاهرة، حيث يعمل في مرقص للشباب. غير أنّ ع مله هناك لا يطول، إذ يطرده صاحب المرقص الغني للون بشرته. ويقنعه أصدقاؤه بالعمل بالتهريب على الحدود المصرية السودانية، فيغلب عليه الشوق إلى أسرته. ويأمل الشباب بحياة أفضل في أوروبا، فيسافر الفتى إلى ليون التي يعود فيغادرها إلى هولندا، بعدما مرّ بتجارب ذهبت بأحلامه. وتملك الهواجس عليه نفسه، فيعود إلى وطنه، فلا يجد في قريته سوى قبور أهله، وقد قتلتهم الكوليرا، رمز اليأس.

وقد أدخل طارق الطيّب عددًا كبيرًا من الموضوعات والجوانب المختلفة في أحداث الرواية المبنية بناءً راسخًا. غير أنّه يعتني، في المقام الأوّل، بالجوانب الشخصية وبالإحساس النفسي للفتى الذي يقصّ الرواية بلسان المتكلّم في محيط يحطّم الإنسان. فيتجلّى بذلك خير تجلٍ تعقيد الموقف الذي يقع فيه المعنيّون جميعًا. ومن جهة أخرى، فإنّ الإلحاح على إبراز الجوانب الشخصية يضفي على الأفعال الشريرة بُعدًا إنسانيًا مبالغًا فيه، يعود بالنفع على البعد الدرامي التشويقي للرواية.

ويذكّر طارق الطيّب بروايته القارف، بعض تذكير، برواية سيّد قطب «طفل من القرية» (انظر فكرٌ وفنّ 76 ص 72)، وبرواية الطيّب صالح «مواسم الهجرة إلى الشمال» التي غدت ذات مكانة خاصّة لدى المثقّفين العرب (انظر فكرٌ وفنّ 68، ص 76 وما يليها).

أمّا الحالة الروحية لطارق الطيّب فتطّلع عليها من خلال شعره، وكان صدر له عام 1999 ديوان شعر ثنائي اللغة (عربي ألماني)، نرجو له أنْ يحوز من النجاح ما حازه نثره ورواياته. (PH)

▲
طارق الطيب: «واحة في الليل»، ألوان زيتيّة، 1993

ZWISCHEN ZAUBER UND ZEICHEN
Moderne arabische Lyrik
von 1945 bis heute
Khalid Al – Maaly
Das Arabische Buch, Berlin, 2000
DIE FARBE DER FERNE
Moderne arabische Dichtung
Stefan Weidner
C.H.Beck, München, 2000

بين السحر والأمارة
الشعر العربي الحديث من عام 1945 وحتّى الآن
خالد المعالي
دار النشر داس أرابشه بوخ ، برلين ، 2000
493 صفحة
لون البُعد
الشعر العربي الحديث
ستيفان فايدنر
دار النشر بيك ، ميونيخ ، 2000
295 صفحة

بلغ الشعر في جزيرة العرب درجة بعيدة من التطوّر في القرن الخامس الميلادي ، وتميّز حينها بتنوّع أوزانه وبلغته المصقولة . واحتفت موضوعاته ، في الشكل الخارجي للقصيدة ، بحياة البدو : الصحراء والبادية ، حيوان الرحلة ومشاهد الصيد ، والحبيبة والفخر . أمّا دواوين الشعراء والقبائل فتمثّل من ناحية أخرى الشكل الداخلي الأكثر تنوّعًا للشعر . وتطوّر الشعر الحضري منذ نشأة الخلافة ، وبلغ في القرون التالية قدرًا رائعًا من التنوّع والأصالة ، وانتهى كذلك إلى التحجّر والانحطاط . وبعد الغزو المغولي في القرن الثالث عشر أصبحت المصادر القديمة مصدرًا لتأمّل الماضي وتذكّره . فجمع المؤلّفون الموسوعيون الشعر ، ومهّدوا الأرض التي نشأ منها الشعر العربي الحديث بعد ذلك .

وكانت أنّه ماري شيمل عرّفت قبل ستّة وعشرين عامًا الجمهور الألماني بالشعر العربي من خلال المختارات الشعرية «الشعر العربي المعاصر»(1) ، فتحوّل مذذاك هذا الحقل الذي بُذل جهد كبير في فلاحته إلى حديقة للشعر العربي بألمانيا كثيرة الورود مختلفتها . وتجد دليلاً على روعة هذا الشعر وعلى ثرائه بالأشكال في عملين كبيرين من المختارات الأدبية ، وضع أحدهما ستيفان فايدنر ، ووضع الآخر خالد المعالي . والكتابان ناتجان عن دراسة متأنية ، ويشتملان على نماذج لشعر الشباب ونماذج للشعراء الكلاسيكيين من بين شعراء الشعر العربي الحديث . ويعرّف المعالي بمئة شاعر وشاعرة من العرب ، في حين يعرض ستيفان فايدنر لستّة وخمسين شاعرًا وشاعرة . وسينعم محبّو هذا اللون الأدبي بالاطّلاع على قدر متنوّع من الموضوعات والصور الشعرية ، تتيح لهم نظرة داخلية غير مألوفة في فهم العرب للأدب . ولا تمثّل ألف وخمسمئة العام من التراث الأدبي عند الشعراء المذكورة أعمالهم في الكتابين ، مشهورين وغير مشهورين ، حقبة من الماضي ، بل على العكس ، فالتراث والحداثة يتلاحمان ، حتّى ينتهيا إلى انفتاح للشعر العربي الحديث على العالم غير متوقّع . ويتناول العملان حتّى الموضوعات السياسية المع قدة على نحو باهر ، ومن غير ما تحرّج أو حساسية . ويلفت النظر أنّ خالد المعالي ، خلافًا لستيفان فايدنر ، يضمّن تراجمه للشعراء والشواعر وحديثه عن شعرهم نبرة سياسية واضحة . ومن هؤلاء ، مثلاً ، محمود درويش ، وأدونيس ، وعبد القادر الجنابي ، ويوسف الخال ، وسركون بولص ، وسعدي يوسف ، وعبد الله زريقة ، وليس هؤلاء سوى بعضٍ من كثير . وينتفع القارئ الألماني ، على أيّة حال ، بالحديث عن المجلاّت الأدبية التي ظهرت بعد عام 1945 ، والتي تُعدّ تعبيرًا عن «الأدب الملتزم» ، والتي لم يدم صدورها طويلاً ، للأسف . ومن تلك المجلاّت مجلّة «الآداب» التي كانت بعد عام 1953 منتدى للتيّارات الوطنية والقومية العربية ، وفهمت الشعر فهمًا سياسيًا . أمّا مجلّة «شعر» التي صدرت عام 1957 ببيروت فقد أولت اهتمامًا لمسائل أخرى . فقد رأى مصدروها في الشعر عملاً فنّيًا لا ينبغي للسياسة أنْ تستحوذ عليه ، وعرّفوا القارئ العربي بكثير من الشعراء الغربيين من خلال ترجمة أعمالهم . وكفّت «شعر» عام 1970 مضطرّةً عن الصدور .

وكان لمجلّة «حوار» التي أصدرها في الستّينات الشاعر الفلسطيني توفيق صايغ دور كبير . أمّا «مواقف» التي أصدرها أدونيس ، فكانت قصيرة النفس من الناحية السياسية ، وما لبثت أنْ انحلّت . وثمّة مجلاّت أخرى ، مثل «حوار» أو مجلّة «أنفاس» الثنائية اللغة في المغرب ، أو «إضاءة» مُنعت كلّها من الصدور ، شأنها شأن مجلّة خالد المعالي وعبد القادر الجنابي «فراديس» (انظر فكر وفن 67 ، ص

(1) Zeitgenössische arabische Lyrik

77، وما يليها)، والتي تصدر اليوم بكولونيا، ولم تبلغ أيّ من هذه المجلّات مبلغ مجلّة «شعر»، غير أنّ المجلّات الثقافية ما تزال، في كلّ حال، أكثر سبل نشر الشعر العربي أهمّية، نظرًا لاحتضار سوق الكتاب العربي.

ويتجلّى في المجموعتين أنّ الشعراء والشواعر العرب يعكسون توجّهاتهم الاجتماعية والسياسية على نصوصهم الشعرية. ويقول خالد المعالي دونما مواربة إنّ الشعراء العرب، على ما لهم من شعبية، ليس لهم سوى تأثير يسير في بلادهم. وليس العرب في ذلك، على كلّ حال، فردًا بين الشعوب. ويوجّه خالد المعالي في ذلك اتهامًا لا يمكن تجاهله إلى بعض زملائه من الشعراء العرب: فالانتهازية واستعداد الشاعر لبيع نفسه ليسا نادرين، ويلقيان بظلّهما على ما للشعر العربي ذي الصيت العالمي من إشعاع.

ويبدأ ستيفان فايدنر مختاراته الشعرية بفدوى طوقان، الشاعرة الفلسطينية المولودة عام 1917. ويشتمل استعراضه التاريخي للشعر في خمسين السنة التالية على ما يشبه أنْ يكون ألعابًا نارية قوامها الشعر العربي الحديث. ويتجلّى في ذلك أنّ هذا الشعر يتأثّر تأثّرًا كبيرًا بالأحداث السياسية. فمن نتائج التغيّرات الاجتماعية والسياسية ونبذ السلطات التقليدية، في رأي ستيفان فايدنر، «انتشار الشعر العربي انتشار الانفجار»، والذي يكشف النقاش فيه عن «مشاكل بين الأجيال»، وذلك بتأثير تناقضات اجتماعية وعقائدية بعيدة التأثير. ويرى ستيفان فايدنر أنّ هذا النقاش حول الشعر العربي هو الخميرة التي تحفز التنوّع الشعري دومًا.

وأدّى انصراف المثقّفين العرب عن الانتماء العقائدي منذ الثمانينات إلى ازدياد الميل إلى الموضوعات الشخصية وموضوعات الحياة اليومية، فكثر الانكفاء إلى المجالين الشخصي والخاصّ. ونجد مثل هذا لدى الشعراء المحامين محاماة شديدة عن السريالية، مثل عبد القادر الجنابي، وعند ممثّلي الشعر المفرط في الحساسية، مثل نادية تويني أو وديع سعادة الذي يعيش في أستراليا، ويتناول موضوع تداعي الأنا في الشعر العربي الحديث.

وأحدث الجيل الجديد من الشعراء في الخمسينات من القرن العشرين انقطاعًا لا رجعة فيه في التراث العريق للشعر العربي. واتّسم الشعر في النصف الأوّل من ذلك القرن بميله الشديد إلى الرومانسية والدعاية الوطنية. وفتحت التجارب الأدبية للشعراء اللبنانيين المسيحيين في المهجر، مثل جبران خليل جبران، وأمين الريحاني، وإيليا أبو ماضي، والشعراء المصريين في مجلّة أبولو آفاقًا جديدة للشعر العربي.

ونجد أفقًا من هذه الآفاق في قصائد نازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب، وكلاهما عراقي. وخرجت قصيدة السيّاب «هل كان حُبًّا؟» من عام 1946، وقصيدة نازك الملائكة «الكوليرا» من عام 1947 على التصلّب والرتابة السائدين في الشعر العربي. فصار للعروض والقافية دور جديد، وصار الشاعر حرًّا في اختيار عدد التفعيلات. وقد كانت ثمّة محاولات مماثلة سبقت الحرب العالمية الأولى بوقت طويل. وعُرف هذا الشعر بغير اسم، أشهرها «الشعر المرسل». وهي حركة سابقة لحركة الشعر الحرّ، حركة «التفعيلة». وما يزال هذا الاسم يُجرى في الكتابات النقدية العربية وهمًا على الشعر العربي المكتوب بعد عام 1945 جميعه؛ إذ لم تستغن النصوص كلّها عن الوزن والقافية. وتسمّى القصائد الخالية من الوزن والقافية «الشعر المنثور»، إلاّ أنّ الشعر المنثور لم يتطوّر حقيقة إلاّ على يد شعراء، من مثل توفيق صايغ في «ثلاثون قصيدة»، أو محمد الماغوط، أو أنسي الحاج.

ومثّلت النقلة السطرية تطوّرًا ثوريًا في الشعر العربي، والتي استخدمها السيّاب بسلاسة كبيرة، وبذلك انتهت سيادة البيت في القصيدة، وصارت القصيدة مذذاك وحدة معنوية. ومن الواضح أنّ أسلوب التفعيلة يمثّل التوليفة المثلى ما بين التراث الشعري العربي وطبيعة اللغة العربية، فاتّخذه كثير من الشعراء أسلوبًا للنظم، لا يسهل تفريقه في كثير من الأحوال من النثر. وأبرز شعراء الشعر الحرّ أدونيس ومحمود درويش. ويستخدمه كذلك سركون بولص الذي يُتّهم، مرّة بعد مرّة، بأنّ شعره مطبوع بالطابع الغربي، مثلما يستخدمه وليد خزندار الذي يسعى إلى وضع الشعر العربي على قاعدة إيقاعية نغمية.

فهذه التوجّهات تثري، دون شكّ، الشعر العربي الحديث. وتتيح الحركات التقدّمية في الشعر منذ السيّاب والبياتي المجال لاجتذاب المواهب والشخصيات الشعرية على اختلافها. ومن أولئك الشاعر المصري أمل دنقل الذي يثور شعره بسلطات الدولة والدين، والعراقي سعدي يوسف، وخليل حاوي الذي يُعدّ شعره الحرّ من أهمّ مساهمات حركة تموز الشعرية.

وليس ينبغي لك، في كلّ حال، وأنت تنظر إلى العدد الكبير نسبيًا من القصائد التي تضمنّها هذان العملان في المختارات الشعرية، ثمّ ما عرضا له من قصائد كانت الأساس الذي انبثق منه هذا الشعر، ليس لك أنْ تغفل عن أنّ خالد المعالي وستيفان فايدنر إنّما فتحا نافذة وحسب، تطلّ على الساحة الرائعة للشعر العربي. إذ أُريد بهذا العمل أنْ تتفتّح شهية القارئ للاطّلاع على الشعر العربي بعد تعرّفه مذاق القصائد الشهيرة، كقصيدة «أنشودة المطر» لبدر شاكر السيّاب، و«غرناطة» لنزار قبّاني، وقصائد نازك الملائكة، وأمل دنقل، وفؤاد رف قه الشهيرة. وتجد ستيفان فايدنر يدرج في عمله، ما تيسّر له الأمر، قصائد الشعراء والشواعر، عارضًا في ذلك لأساليبهم، وموضوعاتهم، ولقصائد ترجع إلى فترات مختلفة من حياتهم. ولم يدخل ستيفان فايدنر عامدًا في مختاراته شعر الشعراء الذين كتبوا القصائد التقليدية، أو شعر أولئك الناظمين بالشعر العاميّ، وهذان شكلان شائعان جدًا من الشعر، في كلّ حال.

وإنّما منعه من ذلك صعوبة ترجمة ذلك الشعر، كاتّسام الشعر المكتوب بالعامية بالتلقائية، فاستغنى فايدنر عن إدراج قصائد الجواهري الشاعر العراقي الذي يكتب بالأسلوب التقليدي، ويُعدّ عند كثير من العرب خير شاعر للشعر العربي الحديث. ولم تشتمل المختارات كذلك على شعر بعض الشعراء الكلاسيكيين، مثل الشاعرين المصريين محمد الفيتوري ومحمد عفيفي مطر، والعراقي بلند الحيدري، أو اليمني عبد العزيز المقالح. ويبرّر ستيفان فايدنر استغناءه عن إدراج شعر هؤلاء، بإدراجه قصائد أخرى تعبّر تعبيرًا أفضل عن القصائد الكلاسيكية من قصائد هؤلاء.

وتشغل تراجم الشعراء والشواعر بالك إذ تقرأها، وكذلك إنْ عرفت عن الجهود التي تُبذل لتأسيس مجلّات شعرية وأدبية في العالم العربي. فالنظر من شباك الشعر يفسد عليك مذاقه. والأصل أنْ يتاح تذوّق الشعر في العالم العربي من غير ما قيود، إذ أنّ أصوات الشعراء تتصاعد في غير قليل من الأحوال من المنفى كذلك. (HvG)

DAS GESICHT EUROPAS
Ein Kontinent wächst zusammen
Dirk Schümer
Hoffmann und Campe Verlag,
Hamburg, 2000

وجه أوروبا
قارّة تتّحد
ديرك شومر
دار النشر هوفمان وكامبه فرلاغ،
هامبورغ، 2000
304 صفحات

يشغل ديرك شومر باله أيّما شغل بمستقبل أوروبا. فقد راقب عمل مجموعة الدول من الناحية العملية؛ وهي مجموعة لا تعرف تمامًا في أيّ درب ستمضي من ناحية عملية سياسية. فهل تصبح أوروبا دولة أخرى من الدول العظمى؟ وهل ستتحكّم بيروقراطية بروكسل مستقبلاً في أكثر مجالات الحياة خصوصيّة كذلك؟ أم أنّ عملية الوحدة الأوروبية مهدّدة بالفشل نتيجة لنهضة الدول القومية؟ وتتكشّف اليوم طريقة في المعاملات في أروقة محكمة العدل الأوروبية بلوكسمبيرغ، ولدى الشرطة الأوروبية في لاهاي، أو في البرلمان الأوروبي بشتراسبورغ، تتعدّى نطاق المعاملات المألوفة في الدوائر الرسمية. وعلى الحدود التي ما تنفكّ تتلاشى شيئاً فشيئاً على الراين، وعلى الجسور الجديدة على البحار الشمالية، أو على الحدود غير المعقولة للقلعة الأوروبية التي تمنع في الشرق والجنوب الهجرة غير المرغوبة فيها، يتراءى لك الاتّحاد الأوروبي حيّزًا من الدول وحيّزًا اقتصاديًا فعّالاً ذا وجهين متناقضين. ولا يسعى الكتاب إلى الإجابة على الأسئلة النظرية المتعلّقة بهذه المسائل وحسب، وإنّما يعنّي نفسه كذلك بالتساؤل هل أنّ دول أوروبا الشرقية المخدوعة ستُدخَل في نطاق الدول الثرية ذات الشرف، ومتى سيكون ذلك، وكيف. (PH)

◄
صورة الغلاف الداخلية في الأمام والخلف: الواجهة الشرقية للصحن الثاني في هيكل رمسيس الثاني؛ رواق معمّد بأعمدة أوزيريس